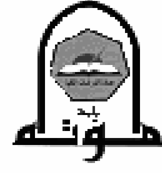


جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

هزاع البراري روائياً

إعداد الطالبة

إبهارة قاسم محمد الطراونة

إشراف

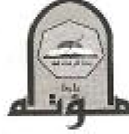
الأستاذ الدكتور محمد أحمد المجالي

رسالة مقدّمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2011

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة ابهارة قاسم الطراونة الموسومة بـــ:

هزاع البراري روائياً

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد أحمد المجالي		2011/04/20	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2011/04/20	عضواً
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2011/04/20	عضواً
د. محمد أحمد القضاة		2011/04/20	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. صالح الكساسبة



مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 99-03/2372380
فرعي 5330-5328
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

الإهداء

إلى ذكرى والدي رحمه الله

إلى والدتي الحبيبة أمدَّ اللهُ في عمرها.

إلى أشقائي وشقيقاتي رعاهم الله

إلى أفراد عائلتي

إليكم جميعاً أقدّمُ ثمارَ غرسي وحصادَ قلمي المتواضع.

إبهارة قاسم محمد الطراونة

الشّكر والتقديرُ

الحمدُ لله والصّلاةُ والسّلامُ على نبيّه محمد أشرف المرسلين وأشكرُهُ على نِعمه عليّ، وأسألُهُ تعالى المزيد.

أتقدمُ بالشكرِ الجزيلِ، وخالصِ الاحترامِ والتقديرِ إلى الأستاذِ الدكتور محمد أحمد المجالي على جهده الموصول، وتوجيهاته المستمرة التي كان لها الأثرُ الواضحُ في إعداد هذه الدراسة وتصويب عثراتها، وتقويم خللِها حتى استوتْ على ما هي عليه.

كما أتقدمُ بالشكرِ والتقديرِ إلى العلماءِ الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة؛ لتكرّمهم بقبولِ قراءةِ الدراسة ومناقشتها؛ إغناءً لها وإثراءً لمحتواها، ولما عُرف عنهم من سِعة الإطلاعِ ودقةِ الملاحظة وهم: الأستاذ الدكتور محمد المجالي والأستاذ الدكتور محمد الشوابكة والأستاذ الدكتور إبراهيم البعول والأستاذ الدكتور محمد القضاة.

كما وأشكرُ الأديب هزاع البراري لما أبداه من مساعدةٍ طيبة فلهُ كلُّ الشكر والتقديرِ.

وأقدمُ شكري لكل من أسهم في تقديم العونِ والمساعدةِ لي وأخصُّ بالذكر؛ خالد ومحمود وعلي وإصلاح وكرم الذين كان لهم جهد طيب في طباعةِ الدراسة وإخراجها.

إبهارة قاسم محمد الطراونة

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى

المحتوى	الصفحة

المُلخّص

هزاع البراري روائياً

إبهارة قاسم الطراونة

جامعة مؤتة، 2011

تعالجُ هذه الدراسةُ تجربة هزاع البراري الأدبيّة، بدءاً من سيرته الذاتية والعلميّة، وإسهاماته الإبداعية، إلى عناصر الروايةِ الفنية: المكان، والأحداثُ، والبطولةُ، ثم النسيجُ اللّغويّ، وفنُّ صياغةِ اللغةِ الشعريةِ وتعدديةِ الأصوات.

وبيّنتْ الدراسةُ من خلالِ منهجِ التحليل التكامليّ؛ التاريخي والتحليلي، والاجتماعي أنّ هذه التجربة لها حضورٌ لا بأسَ له على السّاحة الروائية الحديثة، كما تنطوي على إنتاج يشملُ مضامين وأبعاد متنوعة، وجوانب فنيةً تواكبُ التطوراتِ والتغيراتِ.

كشفتْ هذه الدراسةُ عن تواصلِ هذه المسيرةِ الروائية مع إبداعاتِ الحركةِ الأدبية الأردنية الحديثةِ من خلال نشاطاتٍ متنوعة تشملُ؛ الجانب الرّوائي، والقصصي والمسرحي. لذا تحتاجُ هذه التجربة إلى دراسةٍ استقصائية وتفصيلية للجزئيات المدروسة في هذا البحث خاصّة توظيف الجانب الاسطوري، وشعرية اللّغة مع التركيز على أهمّ مظاهرها.

Abstract
"Hazza`a Al-barari as Anovelist"
Ibharah Qasim Al- Trawneh
Mu'tah University, 2011

This study tackles Hazza`a Al-Barais Literary experiment (attempt) starting from himself, scientific biography, his perfect contributions up to the technical components (items) of novel: place, events, heroism, syntax, the art of fromulating poetry, and variety of voices.

The study exhibited and through the integrative analytical, historical analytical social technique that this attempt has an acceptable existence (attendance) in the modern novel scene besidesm it involves a production including various inclusions and dimensions with artistic aspects keeping up with the developments and changes.

This study revealed the connectivity of this novelty biography with perfections of the modern Jordanian literary movement through various activities including: narrative, novelty and theatre aspects. Accordingly, this attempt (experiment) needs an investigative (inquiry), detailed study to the studied ingredients in this research, particularly involving the legendary (fabulous) aspect and poetry (poetic language) and with concentration on its most important as pacts.

المقدمة:

تناولت هذه الدراسةُ تجربة هزاع البراري الروائية، وهو أحد الروائيين الأردنيين الذين برزوا في أواخر القرن العشرين. إذ يتمتع صاحب هذه التجربة بموهبةٍ أدبيةٍ، ولاسيما التجربة الروائية؛ إذ تعدُّ من التجارب الروائية المهمّة، التي حظيت بجائزة الرواية العربية، عن روايته (الغربان) عام (2000م)، ومما زاد من أهميةِ رواياتهِ أنّ بعضها يحملُ الهمَّ الوطنيَّ والقوميَّ العربيَّ في فترةٍ عصيبة يمرّ بها المجتمع العربي في الوقت الحاضر، فهذه التجربة الروائية جعلت الكاتب يحظى بمكانةٍ على خريطة الرواية الأردنية، وما زالتْ تجربتُهُ تنطوي على الكثير الواعد.

وعلى الرّغم من إبداعات الروائيِّ المتنوعة وشهرتهِ إثْرَ صدور روايتيه: (الغربان)، و(تراب الغريب)، فإنّه لم يحظ باهتمام الباحثين والدّراسين، ولم تُقمْ أيَّ دراسةٍ أكاديمية مستقلةٍ ومتعمّقة حولَ إبداعه الروائي. وإذا كان هناك من تناول جانباً من نتاجه الروائي، فإنه قليلٌ،لا يُذكر قياساً بما حظي به بعضُ الكتابُ من أبناء جيله. إذ اقتصرتْ الدراساتُ التي تناولتْ أدبهَ على الصّحف اليومية والمجلاّت وبعض كتبِ الأدبِ والنقدِ الأردنيِّ التي يُشار إليها في فهارس الدراسة.

إنّ مَنْ يطلّع على روايات البراري، يجد أنّها تستحقُّ الدراسة والبحث، لما تحتويه هذه الروايات من مضمون متنوعٍ ومطابقٍ للواقع المعيش، فالكاتبُ عكست رواياتُه هموم الوطن والأمة، ومعاناتها بطريقة تستحقُّ المحاولة النقديّة التحليلية الكاشفة. لذا فقد اهتدت الباحثة لاختيار هذا الجانب فجعلته موضوع دراستها لإيمانها واعتقادها بأهمية هذه الدراسة وضرورتها.

ونظراً لطبيعة الدراسةِ الروائية، فقد اقتضى الأمرُ أنْ تأخذ بأكثر من منهجٍ من المناهجِ النقديّة، فقد اعتمدت الباحثةُ على المنهجُ التاريخيُّ الوصفيُّ الذي يكشف عن الجوِّ العام في الروايات، بينما يتطلبُ السردُ وتقنياتُه الفنيةُ؛ المكان واللغةُ والأحداثُ والبطلُ منهجاً تحليلياً. أما المنهجُ الاجتماعيُّ فسيكون مجالاً للكشفِ عن الهموم الاجتماعية والسياسية، وقد تمتْ الإفادة من هذه المناهجِ بمقدار ما يخدمُ الدراسة، و كانت النصوصُ الروائية هي الركيزة الأولى التي اعتمدتْ عليها الباحثةُ. كما اعتمدتْ الباحثةُ في هذه الدراسة على مصادر أخرى شملت؛ بعض الكتب الأدبية والنقدية التي

تناولتْ بعض موضوعات تلك الروايات والمجلات الدوريّة والصحف الأسبوعية التي تناولتْ رواياته بشكلٍ جزئي والاتصال بالكاتب وإجراء بعض المقابلات.

أمّا مكوناتُ الدراسةِ، فقد اقتضى الأمرُ تقسيمها إلى خمسةِ فصول، يسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة، وقد جاءت على النحو الآتي:

المقدمة: وقد اشتملتْ على الإطار العامِّ للدراسة من حيثُ أهدافها ومصادرُها ومنهجيتهاُ، وأسباب اختيارها.

الفصل الأول: وتناول بدايات تجربة البراري الروائية وموقعها من الحركة الأدبية في الأردن (1993–2008)، وكذلك جهوده الروائية والقصصية والمسرحية.

الفصل الثاني: وتناول المضامين الاجتماعية والقومية آخذاً بعين الاعتبار الواقع الاجتماعي، ومعاناة الإنسان العربي.

الفصل الثالث: وتناول المضامين الأسطورية والفلسفية والدينية؛ التي حققت ترميزاتٍ تجاوزت الواقع المعيش.

الفصل الرابع: وفيه دراسة فنية شملتْ التقنيات السردية؛حيث المكان بمفهومه وأنواعه، والأحداث بمفهومها وأنماطها، وأخيراً ملامح البطل وصوره.

الفصل الخامس: وفيه حديث عن النسيج اللّغوي الذي شمل الأنماط اللّغوية المستخدمة، وشعريّة اللّغة، وتعدُّدية الأصوات.

وأعقبت الدراسةُ بخاتمةٍ تناولت أبرز النتائج التي توصلتُ إليها في هذه الدراسة.

وإذا كانَ من كلمةٍ تُقال في الختام، فهي أنني مدينةٌ للكتبِ والأبحاث، والصحف التي رجعتُ إليها واستعنتُ بها في كتابةِ هذه الدراسة، لكنَّ ديني لأستاذي الجليل الدكتور محمد المجالي، يفوقُ كلَّ دينٍ، فقد أشرف على هذه الدراسة وتابعها، ووسعني صبراً وأغناني علماً. وكان لنقدِه الدقيق، ورأيه السديدِ عظيمُ الأثرِ في تخطّي المصاعب التي واجهتها في أثناء إعداد هذه الدراسة؛ فظلَّ إلى اللحظة الأخيرة مِشعلاً اهتديتُ بنوره، فكانت النتيجةُ هذه الدراسة المتواضعة، فإنْ أكنْ أصبتُ فهذا بتوفيق من الله عز وجل، وإن أكنْ قد أخطأت فحسْبي أنني بذلتُ ما استطعتُ من جُهد.

وبعد فلله الشكر أولاً وأخيراً فمنه التوفيق وعليه التوفيق وبه أستعين.

الفصل الأول

مكوناته الثقافية وإسهاماته الإبداعية

1.1 السيرة الذاتية[1]

وُلد هزاع ضامن عبد العزيز البراري في حسبانَ عام (1971)، ويحملُ بكالوريوس علوم اجتماعية من كلية العلوم التربويّةِ في الجامعةِ الأردنيةِ عام (1993)، عملَ معلماً في مدارس وزارة التربية والتعليم خلال السّنواتِ (1994-1998)، وموظفاً إدارياً في مديريةِ مأدبا خلال السنوات (1994-1998)، وعمل مديراً لمديريةِ الدراساتِ والنشرِ في وزارة الثقافة. وله مساهمات أخرى؛ عضوا لرابطةِ الكتابِ الأردنيين، وعضواً للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وعضواً مؤسساً لفرقة "طقوس" المسرحية، وعضواً مؤسساً لجمعية حسبان الثقافية.

أسهمت في تشكيل ثقافة البراريّ جملةٌ من العوامل من أهمها:

1. البيئةُ القروّيةُ التي نشأَ فيها، مما جعله يمتاز بروحٍ بدويةٍ وإيقاعٍ قرويّ، حيث كانتْ القريةُ تغادرُ طابَعها البدويّ لتتخذ طابعَ الفلاحةِ في علاقاتِها، وشكلِ تفاصيل الحياة فيها.
2. طبوغرافيةُ البيئة حيثُ كان لها تأثيراتٌ واضحةٌ في مجتمعهِ المحيط ولاسيما في مرحلة الطفولة حيثُ تجمعُ بلدة حسبان السهلَ والجبلَ، وأبناءُ ريفها يتنقلون من مكانٍ إلى آخر بين الرعي والعملِ في الزراعةِ؛ مما يؤدي إلى نشوءِ ألفةٍ ولغةٍ خاصةٍ بين الطفلِ والمكان المتغيّر، كما أدّى المكانُ المتّسعُ والمفتوحُ على الفضاءِ الواسعِ إلى أن تكون المخيلةُ بلا حدود، قادرة على التوسّع دونَ عوائق.
3. ما يكتنزُه الريفُ من قصصٍ وحكاياتٍ تستندُ إلى الموروث الشعبي؛ كقصص الفرسانِ والغزواتِ وحكايا الغيلان، حيث كانت المضافةُ التي يجتمعُ فيها الرجالُ كمسرحٍ بسيطٍ ينفتحُ على اللامعقولِ والفنتازيا، كما أنَّ للمواسمِ تأثيراتِها

---

(1) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2010/4/14.

الواضحة؛ كموسم البذار والزراعة والحصاد في تشكيل البنية الداخلية في فترة مبكرة من عمره.

4. تُشكلُ المدرسةُ المصدر المهمّ في تكوينِ ثقافتهِ، إذ بدأتْ علاقتُهُ مع الورقِ والكتابةِ علاقةً يوميةً، فلم تكن دائماً ودية كونها ارتبطت بمنهجٍ محددٍ، وواجباتٍ مفروضة، لكنها فتحَتْ أفاقاً جديدةً تُجاه الكتابة الأدبية؛ الرواية والقصة بالإضافة إلى النقد الأدبي، خاصةً خلال المرحلةِ الثانوية، وقد كان لحبِّ القراءة في عمر مبكر لقصصِ الأطفالِ والمغامراتِ دورٌ في إثراء المخيلة والمحصلةِ اللغوية، حيثُ كانَ يعملُ على تأليف أجزاء إضافيةٍ على القصة الحقيقية من أحداث مخيلته.

وكانت هذه بدايةُ كتابته الأدبية، أمّا في الجامعةِ كانت له فرصةُ الالتقاء مع أساتذةِ الأدبِ، إذْ يقدُم لهم أولَ نصوصهِ الأدبيةِ، وقد كان للدكتور وليد سيف أثرٌ في تجربته من خلال توجيهاته في القراءة والكتابة، والتعاملِ مع النصوصِ الأدبية. وأما البدايةُ الجديةُ التي أفرزتها هذه الموهبة، فكانت في السنة الجامعية الأولى فأصدر أولَ روايةٍ له قبلَ تخرجه وهي رواية (الجبل الخالد) عام (1993)، وفي نهاية المرحلة الجامعية أسهمتْ قراءتُه لأعمالِ كثيرٍ من الأدباءِ في توجيهِ كتابته إلى اتجاهاتٍ فنيةٍ معينة، كروايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي وعبدالرحمن منيف، وحنا مينا، وسميحة خريس، وهاشم غرايبة.

2.1 جهوده الروائية والقصصية والمسرحية

تنوّعَ الإبداعُ لدى هزاع البراري، ما بين الرواية والقصة والمسرح والدراما، وقد يعود ذلك إلى سعة ثقافته وقدرته النقدية، ولا غرابة في ذلك؛ لأنَّ الإبداعَ في حالةِ تفجّرٍ وجداني يشتركُ في تشكيلة الوعي واللاوعي لديه. فالمبدعُ يحملُ همومَ الواقعِ والمجتمعِ في قالبٍ فنيٍّ متكاملٍ مهما تنوّعتْ أدواتُ التعبير، ليترجمَ مشاعره تُجاه قضايا واقعه، التي تنبعُ من ذاته. فهو يحسُّ أنّ التعبيرَ بالروايةِ يختلفُ عن التعبيرِ بالمقالةِ والمسرحيةِ، لذلك فهو يستخدُم أدواتٍ متعددةً؛ ليصلَ إلى عطائهِ الإبداعي الذي يريد.

لم يكنْ يكتفي الكاتبُ بأداةٍ واحدةٍ وإنما كان يستخدُم الأدواتِ المتاحةَ أمامهَ حتى يجد أنه وصلَ إلى قمةِ التعبيرِ، ولم يفضلْ إبداعاً على آخر؛ لأنَّ كلَّ نوعٍ من هذا الإبداع يعبّرُ عن مغزى يريده الكاتبُ، فيذكرُ واصفاً تجربته الإبداعية:"في الحقيقة الكتابةُ فعل شموليّ وكتابتي في أكثر في جنسٍ أعطتني مرونةً أكثر، وجعلت كتابتي أكثرَ سهولةً من اللجوء إلى جانبٍ واحدٍ. إنّه الشتاتُ والتعبيرُ الداخليّ الكبيرُ والمتلاحقُ، فأنا بالتأكيد غيرُ متزنٍ ما بين الصراعِ الداخليّ والتضاد الخارجيّ، ونحن في زمن ليس فيه معركةٌ واضحةُ المعالمِ، إننا نعيشُ قِتالاً بلا ملامحَ، نواجه العتمةَ التي تفضي إلى الخوف الضارب بعيداً حتى أقاصي الذات، فإذا دُفعنا عنوةً نحو ذواتنا فليس هذا خياراً، ولكنه ملتجأُ ما، يسبقُ اغتراباً آخر أسمعُ زفيرَ أنفاسه القادمة[1].

ثم يتابعُ الكاتبُ قوله: "إنّ الكثيرَ يعتبرُ الكُتابَ الجدد والكتابةَ الجديدةَ هي دخول إلى المناطقِ الغائرةِ في الذات كمرحلةِ استنباطٍ لسؤالٍ جديد ينتجُ نصاً مفعماً بالتواصلِ الداخليّ المغلق خارجياً، وأعتقدُ أنّ الذاتَ المفعمة تتضخمُ بحسب قانون الاستعمال والإهمال وتتعاظم لتشكل كل هذا التناقض العالمي، وتصبح ذاتا كونية تحوي مجراتٍ ونظماً وكواكبَ مأهولة، وأنا هذا الفردُ بهذه الذاتِ المتمددة أقود سفينة المعنى والدهشة لاكتشافِ بلادِ الأسئلةِ المختلفة، فلو ملكتُ الإجابة لخسرتُ الكتابةَ ومات النصُّ"[2].

ويتابعُ الكاتبُ قولهَ حولَ تنوّع إنتاجه الأدبي قائلاً: "أرى أنّ كتابتي في أكثر من جنس أدبيٍّ والإمساك بكلِّ مساحةٍ متاحةٍ للبوحِ الآخرِ، هو نتاجُ الحالة الانشطاريةِ لذاتي، إنّه انشطارٌ تصاعديّ، وأعتبرُ أنّ الكتابة هي الجنس الأوسعِ الذي يضمُّ كل مفرداتِ الإبداع الأدبي، ولم أقصد أن أكون كاتباً عابراً للأجناس، بقدر ما كنتُ معنياً بقذفِ الكتابةِ الجارحه من داخلي بعد أنْ تعاظمتْ كنهرٍ عنيف. ولعلَّ النهرَ قُبيل الدخولِ في مصبهِ يتفرّع على شكلِ شرايين كثيرةٍ صانعاً أخصب تربةٍ في العالم. أنا متخصصٌ في الكتابة الإبداعية، وعندما أشرعُ بكتابة روايةٍ لا أعتقدُ أنني قادر على كتابة جنس آخر، وهكذا أشعرُ إذا كتبتُ جنساً آخر، وربما يساعدُ التخصصُ في حقلٍ واحدٍ على المراكمةِ في ذات الحقل، وكثيراً ما رغبتُ في ذلك لكن هل أستطيع أنْ

---

(1) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

(2) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

أكونَ غير ذاتي، إن الكتابةَ هي اتزاني الداخلي وهذا التعددُ هو الضمانةُ الوحيدةُ لبقائي قيد الكتابة والبوح الفنيّ"[1].

يُعدّ البراريُّ أحد كُتاب الجيل الجديد في مجالِ القصةِ والروايةِ، الذين ظهروا بعد منتصف التسعينات وتميزتْ تجاربُهم عن التجارب السابقة لهم. إذ يذكرُ البراريّ ما امتاز به كُتاب هذه الفترة خلال لقاء أجرته معه صحيفة القدس العربي يقول: "إنّ أيّ جيل جديد لا يعني بالضرورة كتابة جديدة، وجيلي وُلد إبداعياً في مرحلةِ التحولاتِ الكبيرة سياسياً واجتماعياً ومعلوماتياً وهو جيلُ مخاضُ البراكينِ، يتنفسُ هواءً برائحةِ الدماءِ وأشلاءِ الجثثِ المتفحمّةِ، ويشهدُ عبورَ الغزاةِ، فكيف نكتبُ؟ ومن أين تأتي الكتابةُ؟ فكلُّ نصٍّ حملَ قطرة دمٍ لبريءٍ هو نصٌّ كبيرٌ، نعم. إنّ هذه المرحلة تكتبنا بالدمِ واليورانيوم والطائرات التي لا تُرى، فيجب علينا أنْ نكتبَ"[2].

شهدتْ الساحةُ الثقافيةُ الأردنيةُ في حقبة التسعينات بروزَ جيلٍ من المبدعين في مستوياتِ الإبداعِ المختلفة، ما لبثوا أنْ أعطوا إنتاجاً كبيراً للحراكِ الثقافي، واستطاعوا ضمن توالي اندفاعهم وإنتاجاتهم أنْ يُسهموا مع الأجيالِ السابقة في ترسيخ الإبداع المحلي، وتوسيع مداه. ولعلَّ فوزهم بجوائزَ مهمةٍ كان مؤشراً لانعكاسِ صورةٍ متقدمةٍ عن حالِ الحركةِ الثقافيةِ في الأردنِّ، ومن جملةِ هؤلاء فازَ مؤخراً الروائيُّ والكاتبُ المسرحيُّ هزاع البراري بعددٍ من الجوائز.

وعندما نتلمّسُ مكانةَ البراري الفعلية في الساحة الأدبية، نجد أنها بدأتْ قبل تخرجه في الجامعة بتأليفه رواية (الجبل الخالد) عام (1993)، فهي التجربةُ الأولى التي تتعرّفُ من خلالِها على رؤيةِ الكاتبِ ونشاطهِ الإبداعي. فهذه الرواية أولُ محاولةٍ سرديةٍ تمحورتْ حول الصراعِ الأزليِّ القائمِ بين الخيرِ والشر، وبين الحياةِ والدنيا من خلالِ منظومةٍ من الأحداثِ الاجتماعيةِ التي دارتْ في إحدى القرى الجبلية، وقادها شخوصٌ مثلوا صورة الواقعِ الماثلِ في الزمان المتغير، والمكان الثابتِ. فرسمَ هذه الشخوصَ المتوحدّةَ بهمومها وأحلامها وارتقى بها إلى آفاق إنسانية، وكأنه بهذه العفوية

---

(1) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

(2) القيسي، يحيى، (2004)، الروائي والمسرحي هزاع البراري: كتابتي في أكثر من جنس أدبي نتاج للحالة الانشطارية لذاتي وتبعثري الداخلي، القدس العربي، 4/30، عدد4645، ص10.

يحكى لنا قصةَ الحزنِ الأزلي المكنونِ في صورة الشخصية الثائرةِ على أشكالِ القبح والرذيلة إلى أن انتصر الحلمُ، فبنى البطلُ الجبلِ الخالد تخليداً لذكرى أسرته الفقيرة، وذكرى المرأة العظيمة المتمثلة بأمه وزوجته، فكان مضمونُ الرواية يدورُ حولَ كفاحِ البطلِ العصاميّ الذي زادتْه تحدياتُ الواقعِ المرّ صلابةً وإصراراً على قبول الحياة وبالتالي انتصار الحلم.

يمتلكُ الكاتبُ طاقةً إبداعيةً كامنةً تشيرُ إلى تجاربَ أدبية أخرى، وقد وظّفَ هذه الطاقةَ في تجربةٍ أخرى بتأليفه رواية (حواء مرة أخرى) عام (1995)، تلك المحاولةُ التي كانتْ امتداداً وتجديداً لتجربته الأولى (الجبل الخالد)، فجاءت روايةُ هزاع البراري (حواء مرة أخرى)، رواية الأمكنة والشخوص داخل الأمكنة، كما وصفتها كاترينا حمارنة "وصفاً يُعري حقائقَ وتفاصيل الحياة الاجتماعيةِ لإقامةِ مقارنةٍ بين المجتمعِ الغربيّ والمجتمعِ العربي ضمن إطار فنيٍّ يشملُ تعدد الشخوص والأمكنة النابع من الحالة الانشطارية الذاتية والتبعثر الداخلي"[1]، الذي أشار إليه الكاتبُ في حواراته السابقة.

حقاً لقد عكستْ هذه التجربةُ التحولات الاجتماعيةَ والديمقراطيةَ التي مست المجتمعَ العربي وعرضتْ مصائر البشر وآمالهم، وكانت في الوقت نفسه منطلقاً لتأليفِ عملٍ إبداعيٍّ آخر تمثل في تأليف رواية (الغربان) عام (2000)، تلك التجربةُ التي انتقلَ بها من المرحلةِ الموضوعيةِ إلى الكتابةِ الفنيةِ الهادفة، فيقول البراري واصفاً حالته عند كتابة هذه الرواية: "عندما فكرتُ بكتابةِ رواية (الغربان) كان هاجسي أولاً البناء الفني، وربما استولى عليّ هذا لكوني أسعى عبر العادي والمألوف إلى تشييد معمار روائيٍّ خاصٍ، يعدُّ ابتكاراً لإضافة جزء ولو كان صغيراً، ولم أسعَ عبرَ البناءِ الحكائي إلى استقطاب عوالمٍ مجهولةٍ أو سردٍ لا معقول، ولكنٍ لجأتُ إلى أسطرةِ الواقعِ لاعتقادي بأننا في حياتنا اليومية المعاصرة نحيا سلسلةً من العُقدِ الاجتماعية والتغييراتِ الحياتية

---

(1) حمارنة، كاترينا، (1998)، حواء مرة أخرى، رواية الأمكنة والشخوص داخل الأمكنة، الرأي، 7/3.

التـي تحـوي غرائبيـةً غيـر مُتنبـه لهـا، فكـان لا بُـدّ مـن كـسرِ التسلـسلِ المنطقـي للأحداث"[1].

إنني أرى أن ما لجأ إليه الكاتبُ من تجديدٍ في التقنياتِ الفنيةِ في هذه الرواية هو ما جعلها تحتلُّ مكانةً مهمةً ضمن الإنتاج الأدبي العربي إذ فازتْ بجائزةِ العويدات اللبنانية لأفضلِ رواية في الوطن العربي، وحول الاهتمام الموجّه إلى هذه الأعمال بعد فوزها بجوائزَ معينةٍ يقول الكاتب: "للأسفِ هناك كثيرٌ من الأعمال لا يتنبّه لها إلاّ إذا حازتْ على جائزةٍ خارجيةٍ. وأعتقد أن هذا الإهمالَ هو ناتجٌ عن غيابِ الحركةِ النقدية في الأردن"[2]، وبالتأكيد لم يُلتفت إلى رواية (الغربان) إلا بعد الجائزة، ولربما لم يلتفت إليه ككاتب روايةٍ، يميل إلى التجديدِ والخروج على ما استقرتْ عليه الكتابةُ.

أمّا روايةُ (تراب الغريب) فقد مارسَ فيها البراريُّ قوانينَ الروايةِ الحديثةِ، فحقق نضوجاً فكرياً وفنياً، إذ أكدتْ الروايةُ جرأتهَ الفنيةَ في تطويرِ الشكل والمضمون، لم تُعهْد في رواياته السابقة، فاستطاعَ توظيف الميثولوجيا والمدلولات الفلسفية والعبثيةِ والمدخلاتِ الغرائبية، كما جعلتْ الروايةُ تبتعد عن السرد الحدثي الواقعي؛ لتحاولَ إيهامنا العكسي باللاواقعية الحكائية وأن هذا الإيهام قائم على الميثولوجيا الشعبية والدينية.

ويؤكد الكاتبُ أنّ روايةَ (تراب الغريب) "هي رحلةٌ بالغةُ الإمتاعِ نشمُّ فيها رائحة القصص والأساطير الدينية الشهيرة. ويعطي هذا الانطباع الأسطوري الذي صنعت فيه الرواية قالباً دقيقاً لا يكاد يُرى، أو حادثة ما تنقلنا فجأةً من أحداثٍ واقعيةٍ تقعُ في زمن ما، وفي مكان ما إلى عالم آخر"[3].

أمّا عن جهودهِ القصصيةِ، فيرتكز دورُه في مجموعة أقاصيصه (الممسوس) وفيها اثنتان وعشرون قصة، تحمل سمات البدايات المبكرة لتجربته القصصية، وقد وصفها إلياس فركوح بجملٍ شارحةٍ على الغلاف بقوله: "إنها رؤية محددة إلى العالم صاغتْ تفاصيلَ هذه النصوص، وبالتالي كانت انتقائيةً على نحوٍ طبيعي حشدها الكاتبُ

---

(1) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.
(2) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.
(3) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

لتتواءمَ مع هذه الرؤيا وتعززها، وجميعها ذات صلةً بمنظور التضاد بين المُعطى الخارجي (الواقع) والتأمل الداخلي، فجاءت هذه النصوصُ أقربَ إلى البوح المجروح الذي يتهمُ، ولكن يتهمُ من؟ صحيح أنّ السلبَ صفةٌ دائمةٌ تشيرُ إلى الواقعِ البراني. لكن هذا الواقعَ لا يتجددُ ضمن مواصفاتٍ اجتماعيةٍ واضحةٍ بقدر ما ينفلتُ صوبَ ترميزاتٍ لـه تُتخذُ من عناصر الصحراء، والميثولوجيات المكسورة، والإحالات إلى الذاكرة الجمعية مجموعة مرتكزات تُعين القارئ على الاستيعاب، وتساعده على الربط. فالهمُّ الشاغلُ لهذهِ النصوصِ إنما يتحددُ في كون الذات هي بؤرةُ الحالة الفنية وهي الجريمةُ، بينما يعمل كل ما عداها، على تثبيت الجرحَ وإدامته كأنما هو قدرٌ لا رادّ له. أهي ثنائية الخير والشر والتضامن التاريخي بينهما؟"[1].

يبدو البراريُّ في قصصهِ مهتماً ببعض القضايا الواقعية والاجتماعية، إذ يربطُ القصةَ بالواقع ويحاولُ استلهام المواقف الاجتماعية ومحاورتها، مهما تكن هذه المحاورةُ ناقصةٌ أو قليلةٌ الإقناع. إذ ينتزعُ مادتهَ القصصية من خبرتهِ المباشرة في الواقع وشؤون الحياة، ويحاول أن ينتقدَ الواقعَ ويحتجَّ عليه ليحفّز الناسَ على تغييره. كما ويكتُب البراري القصص الاجتماعية التي تتناولُ حياة الفرد في المجتمع، وتعالجُ موضوعاتٍ اجتماعيةً شتّى؛ منها العدالة الاجتماعية والحرية وقضايا هامة تخصّ المجتمع. فحاول ألاّ يخرج عن سمات من سبقه من جيل التسعينيات وما تلاها من محاولات إبداعيّة، فبرزت في كتاباته القصصية الرؤية السوداوية من إحباط وخيبة، كما أسهم البراري في تطوير فن القصة والارتقاء به من خلال إطلاعه على كل ما يجري في الساحة العربية وتشوّفه إلى فحص واقعه الراهن بإدارات فنيّة متجددة. فكتابةُ القصة عندهَ لم تكن للتسليةِ ولا لتعبئةِ فراغٍ يعاني منه، بل هي محاولة للإصلاحِ والتغييرِ في المجتمع، وربط أشخاص قصصه بالبيئة والواقع، فالكاتبُ لا يكتبُ من فراغٍ أو في فراغٍ، بل يركزُ على نقل قضايا الواقع بخيرهِ وشرّهِ.

أمّا في مجالِ المسرح فقد اتجه إلى عالمِ الكتابة المسرحية وأثرى المسرح الأردني بأعماله المسرحية، وحصل الكثيرُ من منها على الجوائزِ واهتمام النقاد والمتابعين، ومن مسرحياته التي كتبها؛ مسرحية (الوطن المجهول) مهرجان المسرح عام (1997)

---

(1) فركوح، إلياس، (2002)، تعليق على غلاف مجموعة قصص الممسوس.

ومسرحية (حلم أخير) مهرجان المسرح (1998)، ومسرحية (الذئب الأخير) عام (2000)، ومسرحية (هانيبال) مهرجان المسرح (2005).

توضح هذه النصوصُ المسرحيةُ توجّه الكاتب، المتمثل بالعودة إلى الميثولوجيا والتاريخ، وتدور في مفاصلِ الحياة المعاصرة بشكلٍ حداثي تجريبي، فهو يصفُ تجربته المسرحية قائلاً: "أنا كاتبٌ مسرحيّ حريصٌ على ما أقدمه ومعنيّ بإيصال الشكل الفني، لكوني مقتنعٌ بأنَّ النصَّ المسرحيَّ يُكتب ليُمثل لا ليقرأ، وأواصلُ متابعتي لبروفات العمل وتحضيراتهِ حتى موعد عرضه، فنادراً ما خرجتُ من عرضٍ وأنا أشعرُ بتمامِ الرضى؛ لأن المخرجين، يتعاملون مع العرض باعتباره إحدى بوابات الدخول إلى المهرجان، لذلك ما أنْ يتم تعين النص، حتى يقوم المخرجُ بتقديمِ مشاهدِ بصرية ومرتبطة بذائقته البصرية أكثر من أدواته الإخراجية، فتأتي في بعض الحالات مقدمة مما يؤدي إلى تحطيم أركان وركائز أساسية في النص"[1].

كما ويتابع الكاتبُ كيفية معالجة المخرج لنصوصه المسرحية فيقول: "كثير ما يحدث بين المخرجِ والكاتبِ صراعاتٍ حول التعامل مع النص المسرحي، وقد يعود الأمرُ إلى عدم أصالة الموهبة لدى المخرجين وكسلهم في تثقيف أنفسهم أدبياً وفنياً، وذلك يتضحُ في ضعفِ عمل المخرج على النص، فالأساسُ أن تنطلقَ الرؤيةِ الإخراجيةَ من النص ذاته، ولا تقحم عليه، فالمخرجُ الجيد هو الذي يشيّدُ عرضَه من داخل النص، ولكنني أفاجأ أحياناً بأن المخرجَ متأثرٌ بمشاهدَ تصويريةٍ في ذاكرته، أو منهوبٍ تُجاه بناءٍ تصوري، وحركي من خارج إطار النص المكتوب. وهنا يتمُّ تحطَم أساساتٍ مهمةٍ في بنية النص الدرامية والرؤيوية لتتلاءمَ مع هذا الشكلِ الجاهز في ذهن المخرج سلفاً، فيتم وأد النصِ، وإعدام الكاتب على منصة العرض؛ لأنَّ المتلقي يحكُم على ما يسمع ويرى، فيجدُ نصاً غيرَ متماسكٍ وغير واضحِ الرؤية، فإذا ماتَ النصُ انتحرَ المخرجُ فنياً مرتكباً جريمة بحق جميع المشتركين في العمل بمن فيهم الجمهور الذين تكلفوا عناء المجيء للعرض، وخرجوا بانطباعٍ غير إيجابي. وأنا قُدم لي تسعُ مسرحياتٍ لم أخرجْ راضياً بمعنى الرضا، إلاّ في عرضٍ أو عرضين"[2].

---

(1) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

(2) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/4/14.

لقد كانَ لهذا الأديبِ إصداراتٌ مسرحيةٌ لا بأسَ بها دُرس بعضها، والبعض الآخر لم يدرسْ. ولا بُدَّ من التعريف المختصر ببعض أعماله المسرحية المختارة التي تمثلُ نماذجَ إبداعهِ المسرحي، من مثل مسرحية "الذئب الأخيرة" التي شاركت في مهرجان المسرحِ الأردني الثامن عام (2000)، وتنطلقُ فكرتُها كما أوضح الكاتبُ خلالَ لقاء أجرته معه صحيفة الدستور الأردنية "من حالةِ البحثِ عن الخلاصِ الفردي والجماعي عندما يجد الإنسانُ الخالي من السلطة نفسه محاصراً بعواملَ طاردةٍ لوجودهِ الفكري والإنساني من خلال سلبه لأبسط حقوقه الحياتية، ودفعه نحو التأملِ الذاتي وعندما تضمحلُ موجباتٌ تحقيقهِ لكينونته الإنسانية في ظل استفحال الآخر القوي في استخدامه غير الأخلاقي لسلطة لا تتعاظم، إلاّ من خلال سلب الضعفاء سلطتهم، وأوضح البراري أن المسرحية هي عبارة عن مساحةٍ لصراعاتٍ متنوعةٍ تركزُ أساسها على تصادمِ المصلحةِ والسلطة مشيراً إلى أن السلطة في المسرحيةِ تتمظهرُ بصورٍ وأشكالٍ متنوعةٍ؛ لتعطيَ مدلولات تشتمل على مفاصلَ متعددةٍ في تطورِ الإنسان وتعاظم قدرته على استبداده للآخرين"(1).

وتضيفُ الصحيفةُ قائلة: "إنّ المسرحية تبدأُ بالصراعِ على رأسِ السلطةِ الذي أساسه التمييز العرقي شكلاً، والخوف من التفوقِ الاجتماعيّ القيادي جوهراً، لهذا تبرزُ أهميةُ بطل المسرحية ليس بما يحمله من سماتٍ جسديةٍ فحسب، بل لما يمثلُ وجودهُ في دائرةِ القيادةِ من مخاطرٍ تهددُ من يتسلحون بالأحقيةِ ا لشرعيةِ القانونيةِ على الرغم من تساويهم بالأحقية الجينية والوراثية، فتبدأُ المسرحيةُ بمشهد تضافرِ السلطات ذات المصلحة المشتركة في التخلص من الابن غير الشرعي للسلطان (شنخور)، لتبدأ رحلةٌ من العذابِ الصحراوي من خلال تعرّفه على سيد الأسفار الذي يضربُ بعيداً في الأقاصي؛ لتسويقِ تجارته، ويعرّفه سيدُ الأسفار إلى ابنته (الشمس) التي تعيشُ وحيدةً خلف التلال الهلالية.وعندما يموت سيدُ الأسفارِ، ويدسّه الأسودُ في الرمال تظهر له (ابنة النار) التي أرسلها كاهن النار حتى تتعقبُ الأسود محاولةَ منعه من الوصول إلى الشمسِ التي تعتبرُ من أجمل نساء الأرض.

---

(1) قنديل، خليل، (2000)، هزاع البراري: مسرحية "مرثية الذئب الأخيرة" تصور قسوة السلطوي ورغبته في الحصول على كل شيء، الدستور، 13تشرين الثاني، ص4.

وأوضح البراري أنّ الشكلَ المسرحيِّ للنص يقومُ على البناءِ الأسطوري للعمل الذي يوفرُ المجال للحفرِ في مكنوناتِ النفسِ البشريةِ وتشخيصِ نوازع الشر وحب السيطرةِ عبر قالبٍ مأساوي متخذاً الذئبَ ومما يمارسه من عواءٍ حزينٍ في ظلمة الليل الصحراوي رمزاً للآلام المدفونة التي تعاني قسوةَ الكبتِ القسري"(1).

ويقول في صحيفة أخرى: "ضمن الموضوعية الأساسية للعرضِ تم طرح التصارع الأزلي بين الحبِّ والكرهِ بما هما قوتان محركتان للفعل الإنساني، بالإضافة إلى أن الظلمَ يقابلُ السلطةَ التي تنفلتُ من حدودها الطبيعية، فيقعُ الفردُ في اغترابٍ لا يجدُ حياله سوى الهروب أو الموت، وتعود فكرةُ المسرحية إلى طقسٍ مسرحي رافق نشوء فكرة المسرح منذ الديانات الإغريقية القديمة"(2).

أمّا النموذجُ الآخر فهو مسرحية (هانيبال) التي حصلتْ على جائزة (محمود تيمور للإبداع المسرحي العربي لعام (2004)، إذ تذكرُ الرأيُ "أنها أضاءت صفحاتِ تاريخ حقبة زمنية هامة سطّر فيها العربُ الفينيقيون في قرطاجة على ترابِ الأرضِ الأوروبية أمجاداً وبطولاتٍ بمدادِ الدمِ. وتناول الكاتبُ قصة هانيبال أحد حكام قرطاجة الذي استطاعَ أنْ يهزمَ الرومان في معاركَ عدةً، ولم يتمكن الرومان من هزيمته إلاّ بعد أنْ أرسلوا جيشاً بحرياً حاصروا فيه قرطاجة، فاضطر هانيبالُ عائداً إلى قرطاجة للدفاع عنها، ولكنه هُزم هذه المرة من قبل الرومان، وطارده القائد الروماني سيبو في أواسط أوروبا ليلقي القبضَ عليه أسيراً ولكنه فضّل الانتحار على الأسر"(3).

يبدأُ الكاتبُ في بناءِ مقدمةِ هذه المسرحية بتوظيفِ الميثولوجيا الدينية للدخولِ إلى تاريخ قرطاجة، التي يسودُ فيها الاعتقادُ الديني لقدرةِ الآلهةِ على جلب النصرِ على يد الأبطالِ الذين تباركهم وتختارهم لقيادة جيش قرطاجة، وهكذا استطاع الكاتبُ نقل

---

(1) قنديل، هزاع البراري: مسرحية "مرثية الذئب الأخيرة" تصور قسوة السلطوي ورغبته في الحصول على كل شيء، الدستور، 13 تشرين الثاني، ص4.

(2) الجراح، عبدالكريم، (2000)، آخر العروض المتنافسة في مهرجان المسرح، مرثية الذئب الأخير، العودة إلى طقسية الأسطورة، العرب اليوم، 11/29، ص24.

(3) الحجايا، حمد، (2000) مسرحية هانيبال لهزاع البراري تدّون أمجاد العرب، الرأي، 6/22 عدد12693.

المتلقي وتهيئته للعودةِ إلى أعماقِ التاريخ الفنيقي القديم الذي جسّده بأجواء الطقوس الدينية السائدة في معبد قرطاجي قبل (2250) عاماً.

ومن خلال هذه الأعمال استطاع البراري أن يضيف بعض السمات الفنيّة والموضوعيّة إلى إنتاج الجيل الجديد، "فلديه توجّه نحو الطقوسيّة والعودة إلى الميثولوجيا والتاريخ"، وإلى معالجة بعض الظواهر الاجتماعية التي تسود الواقع المعاصر، إضافة إلى امتلاكه خصوصية لغوية لكل عمل من أعماله الروائية والمسرحية[1].

يشاركُ البراريُّ في نشاطاتٍ فنيةٍ وثقافية وعدةِ ندواتٍ ودوراتٍ في بلدانٍ كثيرة منها؛ اليابانُ والصينُ والهندُ، ولبنان ومصر والأردنُّ، كما نجدَه مشاركاً فاعلاً في مجال الصحافة والدراما الأردنية، حيثُ كان كاتباً في زاوية ثابتة في جريدة الرأي بعنوان "خارج النسيان"، وكتاباتٍ ومقالاتٍ مختلفةٍ في الصحافة الأردنية والعربية، ومشاركاً في إعداد برامج ثقافيةٍ للإذاعةِ الأردنيةِ، وأخرى في الفضائيات العربية.

كما يشاركُ في مجالِ الدراما بإصدار مسلسلاتٍ وتمثيلياتٍ بُثّ بعضُها، والبعضُ الآخر قيد الإنجاز، كما كانَ مشاركاً في كتابة الدراما.

مُنحت له عدةُ جوائز تقديرية داخل الوطن وخارجه ومن هذه الجوائز:

1. جائزة عويدات لأفضل رواية في الوطن العربي لعام 2001م.
2. جائزةِ محمود تيمور المصرية لأفضلِ نصٍّ مسرحيٍّ عن مسرحية هانيبال لعام 2004م.
3. جائزة أفضل تأليف مسرحي عن مسرحية ميشع يبقى حيّاً، في الأردنَّ لعام 2001م.
4. جائزة الدولة التشجيعية في الآداب عن السيناريو للعام 2008م في الأردن.
5. جائزة أبي القاسم الشابي التونسية لأفضلِ نصٍّ مسرحيٍّ عن نصِ قلادة الدم لعام 2009م.

---

(1) القيسي، يحيى، (2004)، الروائي والمسرحي هزاع البراري، كتابتي في أكثر من جنس أدبي نتاج للحالة الانشطارية لذاتي وتبعثري الداخلي، القدس العربي، ص10.

6. جائزة مهرجان المسرح الأردني عام 2009م لأفضل نص مسرحي عن مسرحية ميشع يبقى حياً (فوز للمرة الثانية).
7. بعض الجوائز المحلية الأخرى مثل جائزة رابطة الكتاب للرواية لغير الأعضاء عام 1995م.

3.1 تطور حركة الرواية في الأردن (1993-2008م) وموقع البراري منها:

نحن نعلم أنّ الرواية قد مرّت بمراحل تأسيسيّة تأثرت بعوامل وأحداث سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة متعددة، وهذا ما يُفسّر قلة هذا الإنتاج في الأعوام السابقة، وافتقاره إلى النضج الفني، ولم يُقدّر لهذا الإنتاج النهوض إلا في الستينيّات، حيث تقدّمت رؤية الكتاب الفكريّة نحو الأعمق والأشمل، ووعت هذه الرؤية طبيعة الأحداث ومجرياتها وآثارها على المجتمع.

وفي السبعينيات والثمانينيات "شهدت مسيرة الرواية في الأردن كثيراً من المعالم المضيئة والنقلات النوعية التي بلغ فيها هذا الجنس الأدبي مستوى من النضج جعله يحتل موقعاً رئيساً في الساحة الأدبية على المستوى المحلي على الأقل"(1). وارتبط بالقضايا العامة للإنسان، وانبجس من الواقع المعيش، وقدم معادلاً موضوعيّاً لهذا الواقع، "وأخذ المبدع يقبل على إبداعه وبروز ثقته برؤيته الموضوعية والفنيّة، وبتجربته المتفردّة، ووعيه المتقدّم"(2)، ومن هؤلاء؛ مؤنس الرزاز، وغالب هلسا، وغيرهم من الكتاب أو الكاتبات.

لقد تراوح تعامل الروائي مع واقعه؛ بعناصره الاجتماعية والاقتصادية والسياسيّة بين التهوير الفني الخالص، والوقوع في براثن التوثيق المقصود لذاته، الذي كاد في بعض الأعمال أن يسلّم العمل إلى دائرةٍ أخرى بعيدة عن دائرة نوعه الأدبي، ويجعله وثيقة، أو شاهداً على حالة ما، أو حتى على مرحلة ما، ولحسن الحظ، فقد فطن

---

(1) الكركي، خالد، (1986)، مقدمة الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية، أمانة عمان الكبرى، ط1، ص68.

(2) ياغي، عبدالرحمن، (2001)، النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي، أمانة عمان الكبرى، ط1، ص13.

معظم الروائيين في الأردن إلى خطورة هذا المزلق فابتعدوا عن المسارب المؤدية له، وظلّ التصوير الفني السمة الغالبة على النتاج الروائي في هذه المرحلة، والذي يفرق في المستوى والخبرة الروائية، وعناصر البناء الروائي المختلفة، "فلا يتابع جيل التسعينات من كتاب الرواية في الأردن الخط الصاعد في تاريخ هذا النوع الأدبي، وكأنّ الكتابة الروائية بدأت أمس، والخبرة المتراكمة التي أنجزها كتاب الرواية العرب لم تصل إلى كتابنا الجدد الذين أغرتهم سهولة الشكل الروائي، على الرغم من أنهم لا زالوا على مدارج كتاباتهم الأولى"(1)، فبدت بعض أعمالهم تفتقد إلى البناء الروائي الناضج والبنية المحكمة، وجاءت محاولاتهم مفككة لا تخدم المعنى العميق للرواية، ومع ذلك أخذ المروجون والمادحون يدافعون عنها عبر وسائل الأعلام المختلفة.

لقد كان وضع الرواية في هذه المرحلة جيد من حيثُ الإنتاج؛ فهناك إنتاج غزير وآخر نوعي، حيثُ بدأ الالتفات إلى تجارب كثير من الكتاب، ومن هذه الأسماء؛ هزاع البراري، ويحيى القيسي، ومحمد سناجلة، وحزامة حبايب، وعلى الرغم من هذا الأنتاج الغزير، إلاّ أنّه يعاني من سوء التوزيع والترويج، وعدم الانتشار، وجهل القارئ العربي بهذه التجارب الإبداعيّة، ومعاناة الكتّاب الأردنيين على صعيدي الشكل والمضمون، حيث اهتم بالشكل من ناحية اللغة والتجريب والعناصر الأخرى، وقد انعكس هذا الأثر ضُعفاً في المضمون والرؤية، كما يعاني هذا الإنتاج من غياب حركة النقد في الأردن، فلم تواكب هذا الزخم من الإبداع، فكانت انتقائية تستند إلى اعتبارات شخصيّة أو الاعتقاد بأنّ الناقد المحترف يجب ألاّ يتناول الأصوات الجديدة خشية فقدان مصلحةٍ أو شهرة.

وهكذا لم تحظَ الروايات الجديدة باهتمام يذكر، ولا زالت حبيسة الأدراج والرفوف، ولم ينل بعضها فرصة الإعلان عن صدورها، فيضطر الكاتب في بعض الحالات أن يعمد إلى تحرير خبر الإعلان عن روايته بنفسه، ويضمنه تعريفاً بها، وبأهميتها، وبفرادة ما تطرحه من قضايا، أو ما تتميّز به من أساليب روائيّة، وإذا أسهم النقاد في

(1) صالح، فخري، (2001)، رواية التسعينيّات في الأردن، تأملات وأمثلة من الكتاب، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع10، ص102.

تناول وتحليل الأعمال الروائيّة الجديدة، ففي بعض الأحيان يفتقر هذا النقد إلى منهجيّة أكاديميّة وبحثيّة، وإلى إطلاعات واسعة على مدارس النقد ومناهجه.

بدأت مرحلة التسعينيات بإصداراتها، ترسمُ ملامحَ مرحلةٍ جديدةٍ في حياة الرواية الأردنية "بسمات منها؛ الرؤية الحداثية التي تقوم على مجاوزة المحسوس، والابتعاد الزمني واستعمال المنطق لا الخضوع له، ثم الولوج إلى عوالم فانتازيا تنتهي بنا إلى المزيدِ من فهمِ الحياة والكشف عن حقائق فيها ما كان ليتم بمعزلٍ عن تجربة التلقي[1]. وقد كشفت مرحلةُ التسعينيات عن العديدِ من الأسماءِ الروائيّة الجديدةِ أمثال "يحيى القيسي وهزاع البراري ومفلح العدوان"[2]. فقدموا إسهامات تتنوع في مضامينها ومستوياتها الفنيّة، وقد بدأ الاهتمام بإلقاء الضوء على تجارب هؤلاء الكتاب الروائيّة من قبل عدد من النقاد الأردنيين والعرب، وهذا يعني قدوم جيل جديد أسهم بإصداراته في تطور حركة الرواية الأردنيّة.

استطاع البراري من خلال إبداعاته الروائية أن يقدم مضامينَ ورؤىً ظهرت في إسهاماتِ جيله (التسعينيات)؛ من هموم ذاتيةٍ واجتماعيةٍ وسياسيةٍ وفلسفيةٍ وأسطوريةٍ، وكما نعلم أنّ هذه المضامين ظهرت لديه ولدى كتاب جيله ضمن سيادة بعض الاتجاهات؛ كالاتجاه الرومانسي والرمزي والواقعي.

ظهر في بعض رواياته الاتجاه الرومانسي والتحرر من القيود في مختلف المجالات، وجاء ردّاً على الكلاسيكية المحافظة، إذْ يتجه فيه الأدباءُ إلى الطبيعة والخمرة يبثون أشواقهم وآلامهم، وقد استطاع البراري تصوير الواقع المأساوي المتجذّر في نفوس بعض أبطال رواياته؛ كالفشل والضياع والفقر واليأس، وهذه السوداويّة بدورها تؤدي إلى نهاية مأساوية، فبعض الشخصيات تلجأ إلى شرب الخمرة والملذات كمتنفسٍ لهم هروباً من واقعهم المؤلم.

---

(1) حداد، نبيل، (2003)، الرواية في الأردن، فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، عمان، ص17.

(2) عبيدالله، محمد، (2001)، القصة القصيرة في الأردن جيل التسعينيات، مجلة صوت الجيل، وزارة الثقافة، عمان، ص36.

ويبرز الاتجاه الرومانسي من خلال استخدامه شخصيات رومانسية ضمن البعد الاجتماعي الذي تمثل بعلاقة الحبّ التي ربطت البطل الأردني (محمد أبو سليمان) بالفتاة الفلسطينية (رتيبة)، وما يترتب على ذلك من سلاسة وصف هذه العلاقة بما يصل حدّ الرومانسية والحب من المؤشرات التي خضع لها الرومانسيون في جميع أشكال الأدب. كما تميزت هذه الفترة بالتركيز على البعد النفسي للشخصيات المأزومة، وقد عالجه البراري في رواياته، إذ غلب على شخصياته الأزمات النفسية التي يصور فيها الواقع المرير، وهذا يتناسب وأدب الرومانسيين، "لأن أدبهم صورة لذواتهم وعواطفهم"[1]. كما حرص البراري أيضاً على الكشف عن بعد آخر كان ظاهراً لدى الرومانسيين، وهو البعد الخارجي الجسمي في وصف الملامح الخارجية أو ما يسمى "بالطريقة التحليلية المباشرة"[2]. من حيثُ التركيز على البعد النفسي والاجتماعي، وحرارة الحدث، وتكثيفه وغلبه الطابع التشاؤمي.

أمّا الاتجاه الآخر الذي ميّز مرحلة التسعينات، فهو الاتجاه الواقعي ومحاكاته، والابتعاد عن غرائبية الحدث. فالكتاب يجدون الواقع أقرب إلى وصف وتسجيل ما يريدون، "لا يستسلمون للخيال، ويحاولون إدراك الوجود وتصويره على حقيقته"[3]، وقد نهل البراري من هذا الاتجاه ونقل لنا واقع المجتمع العربي بشكلٍ عام، والأردني والفلسطيني بشكلٍ خاص في إطار واقعي سلبي "من خلال نقد الفوارق الطبقية والصور التي تحمل مشاكل هذا الواقع"[4]، وقد تمثل ذلك لدى البراري في حديثه عن الفقر، والمستوى الاقتصادي المتدني، وشرف المرأة، والخروج عن العادات والتقاليد، والانحياز

---

(1) هلال، محمد غنيمي، (1973)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ص51.

(2) نجم، محمد يوسف، (1979)، فن القصة، دار صادر، بيروت، ص81.

(3) النسّاج، سيد حامد، (1981)، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، ص73-84.

(4) الورقي، السعيد، (1990)، مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص55.

إلـى الطبقـة المـسحوقة والبـسطاء مـن النـاس. وقـد أثبـت التزامـه بإنهـاء رواياتـه نهايـة مأساوية؛ بالموت، أو الاستمرار بالمعاناة، أو الضياع.

ولا يفوتنـا أن ننظـر إلـى اتجـاهٍ آخـر بـرز فـي فتـرة التـسعينيات، والتـزم بـه الكُتـاب والأدباء، وهو الاتجاه الرمزي، إذ اتجه الروائيون إلى استخدام الرمز غير المباشر الذي عبّروا عنه باستخدام الموروث الديني والأسطوري في الوصول إلى الهدف المنشود، "ولم يكن الهدف من رمزية هذه الأعمال مجردِ إثبات للفن، أيّ بمعنى مقولة الفن للفن، لا بل تجاوز اللذة الفنية إلى خلق غاية خلقية، أو دينية أو فلسفية"[1]، وقد استخدم البراري هذا الاتجاه ليس مهرباً من تعقيدات خارجية آنية، بل نتيجة ماسة اقتضتها هذه المرحلة الآنية المكتظة بالهزائم والانكسارات المتلاحقة مع استمرارية الصراع والدمار، فجاء النص الإبداعي الحديث يحمل هذه الرموز، وقد برّر البراري سبب ميله إلى هذا الاتجاه قائلاً: "لجأتُ إلى جانب الأسطورة والغرائبية لكسر التسلسل المنطقي لتغيير النتائج المتوقعة، وهذا يتطلب تشطير الحاضر ومن خلاله تم إعادة بناء العمل بحيث يحمل شكل الحداثة وجوهره يحمل البداوة"[2].

تظهر سمة الاستذكار والعودة إلى الماضي في إبداعات كثير من الروائيين في مرحلة التسعينات، إذ يبدأ خط الزمان عائداً إلى الخلف في مجمله، مع اعتمادهم التشطير، وتشظي الحدث والشخصيات والمكان بما يتناسب مع الواقع[3]، والبراري جاء يحمل هذه السمة معللاً ذلك بما امتاز به هذا العصر من التعقيد والتداخل، الأمر الذي يجعل رواياته تعبّر عن الواقع الإنساني المعيش. كما قدم البراري شكلاً روائياً جديداً لدى جيل الشباب، قديماً نسبياً لدى الجيل الذي سبقه، وذلك باستنطاق البطل لجعله الراوي الشخصي لسيرته في بعض أعماله الروائية كرواية (الغربان) و(تراب الغريب).

---

(1) جلعاد، حسين، (2007)، البراري: البناء الفني هاجسي وروايتي تقوم على أسطرة الواقع، العرب اليوم، ص24.

(2) الجنيدي، درويش، (1958)، الرؤية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص358.

(3) جلعاد، البراري: البناء الفني هاجسي وروايتي تقوم على أسطرة الواقع، ص24.

وهناك اتجاه آخر يمثله جيل التسعينيات هو الجانب الحداثي لمواكبة المستجدات الحضارية، وازداد تعداد كتاب الحداثة والتجريب في التسعينيات، مما أدى إلى وجود نقاط التقاء وتشابه بينهم بحكم اجتماعهم في الحداثة والتجريب. وقد استطاع البراري وكتاب جيله إثبات حضورهم في حقل الرواية في إطار الحركة الحداثية، فظهر مبدأ التدوير، إذ يقوم الكاتب بتقديم أعماله الروائية بعبارات فلسفية ذات بعد إنساني، وقد اعتمد البراري هذا الجانب في بعض أعماله الروائيّة، ولم يكن هذا التقديم جُزافاً، بل كان تمهيداً للحدث الإنساني، وامتداداً لقضايا إنسانية وفلسفية ووجودية، عناها كُتاب هذه الفترة مقدمين شخصيات وأقنعة رمزية؛ كالحديث عن الموت والعبثية واللامعقول لأن هذه الأمور تشكل جانباً من الحداثة.

يلجأ كُتاب التسعينيات وما بعدها إلى الإشارة إلى مذهب العبث واللامعقول، الذي يمتاز أصحابه باليأس والتشاؤم بسبب عجزهم عن اكتشاف علل، وأسباب لما في الحياة من سخافات ومظالم، ويؤمنون بأنّ اللامعقول هو حقيقة الحياة ولا علاج له، وقد ظهر هذا الاتجاه في روايتيه، (الغربان) و(تراب الغريب)، وقد برز هذا الجانب في كتابات هذا الجيل بهدف الوصول إلى أشياء جديدة، واكتشاف عالمٍ جديدٍ. وأضاف البراري إلى إنتاج هذه الفترة عملين يواكبان ميزات الحداثة من حيثُ؛ الغرائبية واللامعقولية والتركيز على الحدث النفسي واللجوء إلى الرمز للتعبير عما يراه.

وهكذا تتأصلُ القصةُ في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، وتحقق كثيراً من الخصائصِ المميزةِ والجمالياتِ النوعيةِ. إذ أصبحت تستقطبُ أسماءً جديدةً كان لهم الدور الفاعل في تطويرها وتعديلها بما يتناسبُ مع أوضاع هذه الحقبة الزمنية الجديدة. وكاتبنا البراري أحدُ أبناء هذا الجيل وتحديداً هو أحدُ كُتابِ الرواية الذين ظهروا بعد منتصف التسعينيات، ومن خلالِ لقاءٍ مع الكاتب يصرّح بأنّه: "ابن جيل ولد إبداعياً في مرحلةِ التحولات الكبيرة؛ سياسياً واجتماعياً ومعلوماتياً. وهي مدخلاتٌ لها علاقة بالتنشئة؛ لأن ذات التحولات تعرض لها الجيل السابق لنا؛ إذْ نتقاطع معهم في مرحلة زمنية مشتركة، ولكن هم ترسخت تجاربهم في مراحل سابقة ربما بظروف أكثر غنيٍ، ونحن نشهد تعاظم هذه الظروف حتى هذه اللحظة"[1]. ثم يتابعُ وصف جيلهَ قائلاً: "إذا

---

(1) لقاء أجرته الباحثة مع الكاتب بتاريخ 2010/02/15م.

رغب جيلُنا إضافةً فنيةً واضحةً عليه أخذَ تجارب الأجيال السابقة، كأساسٍ للبناء وعدم التقليلِ مما حققوه واستطاعَ الاستفادة من هذه التجارب، إذ يصرح "بأنه كتب في أكثر من جنسٍ أدبي، وهذا مكمنه الحالة الانشطارية لذاته"(1)، واعتقد أن هذه الحالة التي خيمتْ على الكاتبِ هي وليدةُ ظروفِ التنشئة المتصلة بالواقع المعيش.

وعلى الرغم مما يعاني هذا الجيل، إلاّ أنه أسفرَ عن جهودٍ إبداعيةٍ لا بأسَ بها، وحضورُ البراري في هذه الفترة تمحور بالكتابةِ في أكثر من جنسٍ، إلاّ أن هذا الحضورُ بدأ يأخذُ مكانه على خريطة الرواية الأردنية، لاسيما وأن تجربته ما زالت تنطوي على الكثير بين ثناياها وتنتظرُ أصحابَ الاهتمام. وبسبب حيازة بعض أعماله على جوائز مهمةٍ في الساحة العربية فقد حظي بشيءٍ من الاهتمام من قبل بعض النقاد الذين تناولوا أعماله الإبداعية. والكاتبُ ليس مع أن يبقى المبدع غائباً عن الساحةِ الأدبية، إلى أن تحوز إحدى أعماله بمكانةٍ، أو تفوز بجائزةٍ معينةٍ، فهو في حديثٍ لصحيفة القدس العربي يوجّه عتاباً إلى حركةِ النقدِ في الأردن وعدم متابعتها لكثير من الأعمال، التي بقيت مغمورة على الرغم من أهميتها.

لقد خضعت الرواية الأردنية منذ انطلاقتها الأولى إلى الوقت الحاضر إلى إرهاصات متعددة نقلتها من مرحلة إلى أخرى، عبر المرور السريع نحو التجديد والحداثة، إذ كان يهيمن عليها الهمّ الاجتماعي، وكتابات شملتها الواقعية والنزعة الرومانسية، وبعد فترة من التذبذب الروائي، ومع الحروب استطاعت الرواية الأردنية أن توجد لنفسها تلك الانطلاقة، حيثُ نُظمت فنيّاً ومضمونيّاً، وحاولت الخروج على الأساليب التقليدية، فاتجهت إلى التقنيات السردية الحديثة، وانطلاقاً من ذلك فقد توقفت الدراسة عند أحد الكتاب الذين كان لهم مساهمات في دفع الرواية الأردنية إلى مصاف الروايات العربية.

---

(1) لقاء أجرته الباحثة مع الكاتب بتاريخ 2009/02/07م.

الفصل الثاني

المضامين الاجتماعية والقومية والوطنية

يتسع الحديثُ عن المضامينِ الاجتماعيّةِ في الأعمالِ الأدبيّة، ويتجه الروائيون إلى تصويرِ الحياةِ الواقعية للمجتمعِ ومعالجتها بطرقٍ مختلفةٍ ومن ذلك؛ تصوير طريقة الحياة العامة في المجتمع، وتصوير الشخصيات، والحديث عن ميزاتِ حياتها الخاصة على أنّها تُمثلُ المجتمع الذي نعيشُ فيه، وبذلك تتشابُه الرؤيا الفنية لدى كُتاب الرواية، ويتقاربُ أسلوبُ التناولِ لديهم؛ فيلجأون إلى التمثيلِ الموضوعي للواقع الاجتماعيِ المعاصر، ويتجنبون الغريب من الوقائعِ والأحداثِ، ولا يقتصرُ تناولُهم على الموضوعاتِ المشرقة، بل يصورون الواقعَ بما يشملُ من إيجابيات وسلبيات.

وعلى الرغم من تقارب الروائيين في الرؤيا، إلا أنهم يختلفون في الأساليب وتصويرهم للقضايا الواقعية؛ فمنهم من التزمَ تصويرَ طريقة الحياة في المجتمع، ومنهم من التزمَ بتصوير شخصيةٍ واحدةٍ على أنها تمثل المجتمعَ كلّه، لكن قد تكون هذه الشخصيةُ مصطنعةً في مخيلة الكاتب، يصفها، ويشرح معاناتها وتتحرك بإرادته، وفقاً لأنظمة المجتمع وقوانينه.

استطاع الكاتبُ الأردنيّ (هزاع البراري) من خلالِ أعماله الروائية إبراز الظروف الموضوعيّة التي حددتْ صورةَ الشخصياتِ ومصيرَها من خلال تصويره لواقع الطبقة المحرومة والفقيرة من طبقات المجتمع الأردنيّ خاصّةً، والعربي عامة. حيثُ الناسُ الأكثرُ انسحاقاً والأقلُ حظاً، ولعل دافعَ البراري في اختيار هذه الطبقة، معرفته الدقيقة بأحوالها، وخبرته بعاداتها وتقاليدها، "كونه ابن هذه الطبقة المتجذرة في حسبانَ ثمَّ بجبل الجوفة"(1).

وعندَ دراسةِ المضامينِ الاجتماعيةِ في أعمالِ (البراري) استطعنا أن نلمحَ عدّةَ ظواهر متشابكةٍ، ومتداخلةٍ، لكنها تشكل خيوطاً بارزةً في النسيج الاجتماعي للمجتمع. وأول هذه الجوانب:

---

(1) القطامين، عبدالمهدي، (2001)، قراءة في رواية الغربان لهزاع البراري، الرأي، 4/6، ع11167.

1.2 الفقرُ والحرمان:

الفقرُ الماديُّ من أسوأ هموم الحياة الإنسانيّة وأقساها، يتضاعفُ في المجتمع تضاعفاً ملحوظاً بسبب عدم تكافؤ الفرص ونقص التنظيم، "ومشكلةُ الفقرِ من المشكلات المزريةِ في عصر العلم والتكنولوجيا، تكاد تكون وصمةُ عارٍ في جبين الحضارة. كما أنها تتضاعفُ بالنسبة للشخص الذي يبحثُ عن لقمة العيش، فتنصبُّ عليه مشاكلُ المجتمعِ ومآسي الدنيا، مما يدفعه إلى التمزّقِ واليأسِ، والعنفِ والثورة"[(1)].

يبدأ تأثيرُ هذه الظاهرةُ متبايناً في مسلك شخصيات (البراري) الروائية، وإن كان مصيرُها في النهاية الضياعُ والسقوط. فمن خلال البحث والتقصي في أعماله الروائية نجد نموذجين من الشخصياتِ المحرومةِ قد تمثّلا في بعض رواياته؛ الشخصيةُ الأولى تسعى إلى اغتنام الفرصة في محاولةٍ منها لتخطيَ واقعها المرَّ، وإشباع رغباتِها التي أضفاها الفقر والحرمان، وفي سبيل ذلك تضحي بقيم الشرف والعفاف والكرامة. والشخصيةُ الثانيةُ تحاولُ اجتيازَ وضعها الاجتماعي إلى وضعٍ اجتماعيٍّ آخر أفضل من سابقه انتقالاً طبيعياً بذلت فيه ما تملك، ولكنها بعد تأقلمها مع الوضع الجديد، تنظرُ إلى ماضيها؛ فترى فيه الخوف الذي يجب التخلص منه، فلا تفلحْ، ويبقى الماضي بآثاره المخيفة يلاحقها حتى تصل إلى نهايتها وهي القهر والإحباط.

وقد تمثل هذان النموذجان من الشخصيات في رواية (الجبل الخالد)، و (حواء مرة أخرى)، ففي رواية (الجبل الخالد) نجد خليلاً يطرح مأساة الإنسان المسحوق اجتماعيا المُعدم مادياً ينحدر من أبوين فقيرين يعيشان في بيتٍ صغيرٍ "لا يتجاوز الغرفتين، ومبنيّ من الحجرِ القديم"[(2)]، أجبرته الظروفُ على التضحية بمستقبله ودراسته، فتحمل المسؤولية منذ الصغر، فأخذ يعملُ ليحلَّ مكان أمه المريضة في مزرعة عبد الرحمن جمعة، ومنذ ذلك الحين كان يعمل بالمزرعة، فكانت تلك المرحلة لحظة تحول في حياته، "حيث عمل بأجرٍ زهيدٍ"[(3)]، ثم اضطرّ لترك العمل وقام بتحريض العمالِ على

---

(1) الزعبي، أحمد، (1995)، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ط1، عمان، ص32.

(2) البراري، هزاع ضامن، (1993)، الجبل الخالد، دار الإبداع، ط1، عمان، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص10.

الثورة ضد هذا الاستغلالي الإقطاعي. مما جعل العمال يبحثون عن حلٍّ جديدٍ للحصول على حريتهم،؛ "لأن كلّ شيء يُقارن دائماً بالحرية"[1]، فأخذ خليلُ يتطلعُ إلى وضعٍ اجتماعي جديدٍ تمثل في شراء عربةٍ لنقل أهل قرية السفح إلى الشارعِ المؤدي إلى المدينة.

لقد كان البراري من الروائيين الذين استطاعوا في تصويرهم لواقع الطبقة المُعدمة "تضييق حدود المجتمع في رواياتِهم علّهم يصلونَ إلى نتائج أفضل، ويتوقفون عند نمطٍ اجتماعيٍّ خاص، والتعبير عنه بنجاحٍ، ومن خلال ذلك يستطيعون بناء واقع روائي متخيل لا يخرجون به عن إطار الواقع الحقيقي"[2]، ومن صور هذا الواقع المتخيلِ عندَ (البراري) الصراع الذي دار بين الإقطاعي عبد الرحمن جمعة، وخليل حول الأجور، وزواجه من ابنته عفاف، فما هو إلا صراع الفقر والحاجة إلى ضرورات الحياة، "يكدون ويكدحون للحصول على قوت يومهم، ويتقاضون أجوراً زهيدة"[3]، في حين ينعمُ الأغنياءُ بحياةٍ هانئةٍ بالمال والسيادة، كما يحمل هذا الصراعُ بعداً آخر هو الصراعُ الطبقي إذ ينتمي خليل إلى الطبقةِ الفقيرةِ الكادحةِ، أما عبد الرحمن جمعة، فهو ابن طبقة غنية متسلطة. ونحن على يقين أن الفقير خاسرٌ في مواجهته مع الغني المتسلط، إذ كانت نهايةُ خليل السقوط ضحية للفقر والتشرد.

لقد أراد الكاتب تجسيد معاناة أبناء الطبقة العربية المسحوقة، التي تدخل في صراع مع الإقطاعيين الذين يتحكمون بحياتهم ومصائرهم في سبيل الوصول إلى مستوى معيشي أفضل بعيداً عن شحّ الفقر والجوع. وقد كان الكاتب موفقاً في اختياره جبل الجوفة، وقرية السّفح والمحاجر أماكن لأحداث روايته (الجبل الخالد)، و(حواء مرة أخرى) اللتين تتحدثان عن الفقرِ وأسبابهِ، فالأحوالُ الاقتصاديةُ في الجوفةِ وقريتي المحاجر والسفح تكاد تكون مُتردية والناسُ تبحث عن لقمة العيشِ في أيّ مكانٍ، وبأي

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص15.

(2) الفيصل، سمر روحي، (1986)، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د.ط، ص70–71.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص14.

طريقة، فبسبب الفقر تضطرُّ معظمُ الشخصياتِ للثورة والغضب مما أدى بها إلى خسارةِ العديدِ من الآمالِ والأحلام.

يعاني خليلُ الفقرَ والحرمان. إذ انتقل من قرية السّفح نحو قرية المحاجر، فعمل بمحجرِ للمعلِّم مشهورِ بكل حماسٍ واندفاع، فعندما تسلّم العملِ خاطبه المعلمُ مشهور قائلاً: "هذا هو عملك، كما هو حال بقية الرجال، خذ تلك المهدة التي بجانبك وعليك بهذه الصخرة"(1)، فأخذ يضربُ الصخرة، واعتاد هذا العمل على الرغم من صعوبته ومشقته، فالبراري اختار هذا العمل الشاق لهذه الشخصية؛ لأنها اعتادت مواجهة صلابة الحياة، لا صلابة المحجر، فاستمرّ بهذا العمل، "فلا مجال أمامه إلاّ الصبر، وإلاّ وجد نفسه بلا طعام، وربما بلا مأوى"(2)، وبهذا نجد الكاتب قد صور تجربة العمال داخل المجتمع، كما صور صراعهم اليومي مع أرباب العمل بأبعاده الاقتصادية والاجتماعية.

سبق أنْ قلنا إنّ الفقيرَ خاسرٌ في مواجهةِ الغني المتسلّط، فهذا خليلُ لا يستطيعُ مواجهة المعلم مشهور عندما طلب منه مغادرة المحجر للاطمئنان على زوجته (عفاف) التي أصابها ألمُ الولادة؛ فأجابه المعلمُ قائلاً: "زوجتك ستنجب؟ هذا أول مرة أعرفُ أنّ لك زوجةً، لا داعي للمراوغِة يا خليلُ، فإذا غادرتَ المحجرَ قبل غيابِ الشمس، فلن تعودَ إليه أبداً"(3)، بقي خليل في مكانه يفكر هل يترك عفاف وحدها؟ أو يصبح بلا عمل، وهو بأمسّ الحاجة إليه. وما أن عادَ إلى البيتِ حتى وجد عفاف ممددة في فراشها تعاني ألم الولادة المتعسّرة، وما هي إلاّ لحظاتٌ حتى رحلت روحُها، "وحملتها الحمائمُ البيضاءُ، مثل اللؤلؤة البراقة، لقد حلّقت روحُها البريئةُ في ظلامِ الليل وضوءِ القمر"(4).

إن عاملَ الحرمان دفع خليل إلى التشتتِ والضياعَ والتمرّدَ الفردي مرة أخرى؛ فأصبحَ يقاومُ الانفجارَ، وكبتَ الأحزان لفقده كل شيء "فلقد مات الجميع، ولم يبق إلاّ

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص60.

(2) المرجع نفسه، ص69.

(3) المرجع نفسه، ص90.

(4) المرجع نفسه، ص94.

أنا والآنَ يكون الدورُ لي، ولكن متى يكون هذا الحلمُ؟ فألحق بأجدادي وروحَ أمي"[1] وعلى الرغم من صعوبةِ الظروفِ التي مرّ بها، إلاّ أنه تحدّى جراحه وآلامه، وعاد إلى المحجر ينتابه شعورُ خفيٌّ بالانتقام من المعلم مشهور. ومع هذه العودةِ بدأ مشوار سقوطه النهائي في همومٍ وأحزانٍ كثيرة، إذ حمل بيده حجراً، وانهال على المعلم يضربه بشراسة، ثم وجد نفسَه في مخفر الشرطة معترفاً بقتلِ المعلمِ مشهور قائلاً: "قتلته وخلّصتُ الناسَ من شره وحققتُ حُلماً طالما تمنيته"[2].

سعى خليلْ إلى الثورة على كلٍّ من؛ عبد الرحمن جمعة، والمعلم مشهور؛ ليحصلَ على العدالةِ الاجتماعية، ولكنه ما إن شرع بالثورةِ والتحدي للحصول على الحريةِ والعدالةِ حتى دخلَ السجن، وحُكم مدة عامٍ واحدٍ وبعد انقضاء مدة السجن أخذ يبحثُ عن هدفٍ جديدٍ، وعند وصوله إلى قرية المحاجر – مكانه القديم – زار قبرَ زوجته عفاف، وباعَ ما يملك لتحقيق هدفٍ أسمى، هو هدفُ الخلود، وبذلك تخلّى عن الثورة، وانطلق إلى ثورته الذاتية، التي يحققُ من خلالها إنجاز مشروع الخلود –الجبل الخالد– وهو إنتاجُ غابةٍ مليئةٍ بالأشجار الدائمة والثابتة تخليداً لعائلته.

لقد بدأ خليلُ بهذا العمل العسير، وبدت الغابةُ شغله الشاغل،وبعد أن تأكدَ من نجاحها، توجه إلى صخرة كبيرةٍ بارزةٍ من صخور الجبل، فأخذَ ينقشُ عليها العبارة التالية: "من أجل خلودِ هذه العائلة، كانت غابةُ الجبلِ الخالدةِ هديةَ أحد أفرادها لهم، وإلى الناس حتى لا تنسى"[3]، فهدفهُ في الخلود والبقاء العائلي دفعه أن يختار هذه الصخرة الثابتة لينقش عليها هذه العبارة. إلاّ أن هذا الهدف والبحث عن الحرية المطلقة قاداه إلى الهاوية والهلاك، حيثُ إن العملَ الشاقَّ، والوحدة، وملاحقة الماضي أضعف قواه، فلم يعد قادراً على مقاومة الماضي، وبلغ منه الضعف والوهن مبلغاً كبيراً مستذكراً كلام أمه: "كلُّ حضنٍ لا بدّ أن يزولَ، ولكن حِضْن هذا الجبل لن يزول"[4]، وبعد بزوغِ الفجر كان سقوطه الأبدي (الموت)، حيثُ رحلت روحه في صمتٍ وهدوءٍ.

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص94.

(2) المرجع نفسه، ص101.

(3) المرجع نفسه، ص146.

(4) المرجع نفسه، ص148.

أمّا رواية (حواء مرة أخرى) فهي تعرّي الحقائقَ الاجتماعيةَ، وتلقي الضوء على التفاصيل التي تتدرج في إطار هذه الحقائق لتقيم مقارنةً بين المجتمع الغربي والعربي، "وقد لا تتعرض إلى كافةِ الجوانب، لكنها تسلّط الضوء على بعضِ الممارساتِ السلبيةِ؛ لتظهرها جلياً، ولتبرز مدى تمكن المؤلف من المعرفة الواقعية الاجتماعية التي ترتسم خلف الرسوم اللغوية والأدبية في إبداعٍ جميلٍ"[1].

تختلف هذه الروايةُ عن سابقتها في معالجةِ الظاهرةِ الاجتماعيةِ التي تسيطرُ على كلتيهما من حيثُ طريقةُ التناولِ ومسار الأحداثِ، ووحدة المصير الذي آلت إليه بعضُ الشخصيات، فإذا كانَ مصيرُ خليل في الرواية السابقة هو؛ السقوط والضياع، ثم الموت؛ فإن مصير صبحي أيضاً هو الضياع والتمزق، ولكن بصورةٍ دمويةٍ، سببها دموع أحلام المزيفة، الفتاةُ الشرقيةُ التي أحبها، وحاولتْ استغلاله ودفعه للاختلاس من أموال الشركة التي يعمل بها قائلة: "إنك تمتلكُ أموال الشركة، وأنت أمينُ الصندوق، لو أخذتَ المبلغَ لمدة بسيطة، ثم أعدْته، لن يشعرَ أحدٌ بذلك... ليستْ سرقةٌ بل عملٌ إنساني"[2]، فيرفضُ، لكنَّ أقوى الرجال تهزمه دموعُ امرأة مثل أحلام، فأقنعته بموافقة والدها على الخطبة منه قائلة: "أخبرت والدي بعلاقتي معك، وبمساعدتك لي، ففرح كثيراً ووافق على الخطبة"[3]، فبهذا التحايلِ دخل صبحي بداية السقوط والضياع إذ اختفتْ أحلامُ، وبقي يترقبها "عشرون يوماً تنقضي وأنا غدوتُ جلداً على عظم"[4]، ثم دخل السجن وحُكم خمس سنوات، حاول الانتحارَ، أكثر من مرةٍ، يعاني العذابَ والتوعّدَ بقوله: "لن تفلتي مني، ستدفعين ثمنَ موت أمي، مستقبلي المحطم، سنوات السجن الطويلة"[5] ثم تحولّتْ أعمالهُ الخيرة شراً في نظر أهل حارته، فعندما سمع بيوم الأمِّ تذكرَ جارته العجوز فتحية، وحاول تقديم هديةً لها، وعندما اقترب منها هربتْ

---

(1) حمارنة، كاترينا، (1998)، حواء مرة أخرى، رواية الأمكنة، والشخوص داخل الأمكنة، الرأي، 7/3، ص5.

(2) البراري، هزاع ضامن، (1995)، حواء مرة أخرى، دار النسر للنشر، ط1، عمان، ص75.

(3) المرجع نفسه، ص76.

(4) المرجع نفسه، ص82.

(5) المرجع نفسه، ص90.

وأخذتْ تصرخُ وتجمّعَ الناسُ، وأمسكوا به وحملوه إلى السجنِ. فكانت هذه الهدية تهجماً يُشكر عليه بالسجنِ مرة أخرى، فحواء مرة أخرى أعادته إلى السجن، فبدأ سقوطه بأحلام، وانتهى بالعجوز فتحية الأم.

أخذ صبحي يفكرُ بالانتقام منها ومحاسبتها، لكنه ظلَّ يصارعُ الأحداثَ التي دفعته إلى قمة التوتر، واستمرَّ بالبحثِ عنها، وهيهاتَ أن يطيبَ له العيشُ إلاّ بتصفية الحساب، فأخذ يعاني الوحدة والضياعَ والاغترابَ النفسي والاجتماعي بقوله: "أنا غريبٌ هنا فالوجوه تعرضُ عني، نظرات تلمحني وتتمحي في الزحام"[1]، لكنه ينساق وراء مشاعر الانتقام، إلى نهاية مأساوية تبدو محتومةً منذ البداية.

ونلحظ في الرواية نفسها عمار المثيل المقابل لشخصية صبحي، الذي يمر بظروف مشابهة له، إذ بعد أن سافرَ إلى أمريكا للدراسة، تنقطع الإعالة الشهريةُ عنه بسببِ مرضِ والده، ثم تتجمع حوله رفقةُ السوء، فيصبح فريسةً لشهوة الجنس والمخدرات، التي أحالته إلى إنسانٍ فاشلٍ بعد أن كان الصديقُ الوفيُّ لصبحي ،أفكارٌ واحدة، وأحلام واحدة، لكن يشاءُ القدرُ أن يفرقهما، حيث يسافرُ عمارُ إلى أمريكا، ويبقى صبحي في وطنه لدراسة إدارة الأعمال حسبما وفرته له هذه الظروفُ، وكما شاء القدرُ أن يفرقهما، شاءتْ الصدفةُ أن تجمعهما بالمصيرِ نفسه وهو السقوط والضياع. ومن هنا تتبدى نهاية عمار من خلال الحوارِ الذي دار بينه وبين والدهِ عندما احتجّ على سفره وعارضه، لكنه وافق فيما بعد بقوله: "ما دامتْ هذه رغبتك، فاذهبْ إلى جهنم"[2]، فاستشرافُ الأبُّ كان يخبر عن نهاية عمار، إذ وجد نفسه يبتعدُ عن الطلابِ العربِ، ويتخذُ أصدقاءَ أمريكيين وصديقات، ثم يتعرف إلى (ميري) التي عرضتْ عليه البقاء معها، لكنه رفض قائلاً: "جئت لأدرسَ، ومن الأفضل أن نكون زملاء"[3].

إن رفض عمار (لميري) يعني رفض الآخر الأجنبي واستهجان العلاقة معه، لكنه سرعان ما سقط في عالمِ الشربِ والسكرِ بتأثيرِ من جابر التونسي الذي صادفه في

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص91.

(2) المرجع نفسه، ص38.

(3) المرجع نفسه، ص47.

أثناء سفره بالطائرة، فحثه على التخلّي عن عاداته وقيمه.قائلا له:"العقلية الشرقية لا تجدي شيئاً"[1]، وفي وقتٍ قصيرٍ استجابَ عمارُ، فكان سقوطُه على يد (كرستين) إذ فضل عالمها قائلاً: "كأسُ الوسكي من يد كرستين ينتزعُ الخوفَ من أعماقي، يُطربني صوتُها، همساتُها كأسٌ آخر"[2]. فيجد عمارُ الحياةَ السعيدة في شربِ الخمرةِ ولعب القمارِ والمخدرات "وبدأتُ صراعاً من نوعٍ آخر، صراع المواد السامة التي تحطم خلايا دمي"[3].

وإذا كانت كرستين سبب تردّي عمار وسقوطه فإن (مريانا) هي التي تنتشله إلى الحياة، فعملتْ على علاجه من الإدمان، وأصبحتْ حبيبتُه فيما بعد إذ يقول: "وجودُها إلى جانبي رُغم إرادتي شجعني، فقاومتُ من أجلها"[4]، وهكذا تتبدى العلاقة التصالحية التصادمية بين الشرق والغرب؛ الشرق ممثلاً بعمار، والغرب، بكرستين وميري، ومريانا، وقد جسّد الكاتب هذه العلاقة بأنثى الآخر (الغرب)، وذلك لسعي الرجل الشرقي إلى تعويضِ الحرمانِ الذي شعرَ به في وطنه؛ لتصوره أن المرأة الغربية تشكّل موضوعاً مُباحاً للجنس، فتظهر هذه العلاقة من خلال قوة ثقافته ومعتقداته، فإمّا أن يُهزم أو يُصالح"[5]، فعمار هُزم مرة وتصالح أخرى، فهزيمته على يد كرستين، ومصالحته تمثلت في علاقته مع مريانا التي أحبها وتزوجها ورحلا إلى وطنه فيما بعد.

وإذا كانت (الجبل الخالد) و(حواء مرة أخرى) لم تقدما حلاً جذرياً لمشكلة الفقر، حيثُ انتهت كل منهما بضياع البطل؛ موته في رواية (الجبل الخالد)، وسجنه في رواية (حواء مرة أخرى)، فيمكن إرجاع ذلك إلى رؤية الكاتب التي ترى أن هذه القضية قضية أخلاقية بالدرجة الأولى، فاختلال الأوضاع الاجتماعية والعبث بأرزاق الكادحين، قضية أخلاقية قد يحدُّها القانون، ولكنه لا يمنعها، فالإنسان الذي يحتكم إلى

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص50.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص113.

(4) المرجع نفسه، ص115.

(5) البطاينة، جودي فارس، (2004)، شخصية الآخر في الرواية في الأردن، ط1، مؤسسة الوراق للنشر، عمان، ص31.

قانون أطماعه وجشعه، لا بدّ أن تدفعه أطماعه إلى تجاوز كل قانون، غير أن كاتبنا تناولَ هذه القضية بالرصد والتصويرِ لمظاهرِ الواقعِ دون محاولة اقتراح حلول لتساعد في القضاء عليها، والباحثة ترى أن الكاتبَ كان محقاً لاختلاف الأوضاع والأجناس، وتزايد أعداد السكان، وتدني الدخول بسبب تراجع الحياة الاقتصادية.

2.2 السقوط الجنسي

تتعرض بعض الروايات للحديث عن مشكلة السقوط الجنسي، لكن هذا الحديث يختلفُ من روائي إلى آخر؛ "فمنهم من يبحثُ في كونه مفهوماً له دلالته في الواقع الشخصي والاجتماعي والسياسي، يلجأون إليه في كتاباتهم الروائية كمهربٍ من المشاكلِ السياسيةِ والاجتماعيةِ والنفسيةِ"[(1)]، فهو قوةٌ دافعةٌ في جسم الفرد "تصنعُ الإنسانَ ومصيرهَ ومجتمعهَ وتاريخه، لكن هذه القوة تختلفُ لدى كل من الشرق والغرب؛ فالشرقيّ يُؤثر الموتَ على الخروج عن القيم الأخلاقية، وينظر للجنسِ بمنظورِ القداسةِ، في حين يُؤثر الغربي هذه العلاقة"[(2)].

يرى بعضهم أن الجنسَ ليس تعبيراً عن العلاقة بين الرجل والمرأة فقط، وإنما هو في أغلب الحالات تجسيدٌ جوهريّ لكثير من معاني الحياة، في مقدمتها الحرية"[(3)]، وقريبٌ من هذا نجدُ غالبَ هلسا يرى "بأن الجسد ليس جنساً، بل هو الإنسان كفردٍ يعي ذاته وجسده في مواجهة موقف نظري"[(4)]، وعلى النقيض من ذلك نجد فلسفة الجسد الإنساني تتجسدُ في المنافسةِ للحصولِ على جسد الأنثى، أو جسد الذكر لإشباع رغبة

---

(1) مجموعة كتاب، (1993)، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، دار أزمنة، ط1، عمان، ص155.

(2) شكري، غالي، (1978)، أزمة الجنس في الرواية العربية، دار الآفاق، بيروت، ط3، ص44.

(3) البـاردي، محمد رجب، (1993)، شخصية المثقف في الرواية العربية، ط1، دار أزمنة، عمان، ص155.

(4) مجموعة كتاب، (2004)، وعي الكتابة والحياة قراءات في أعمال غالب هلسا، دار أزمنة، عمان، د.ط، ص232.

الجنس الطبيعية، أو كوسيلةٍ للانتقامِ، أو للهروبِ من مشكلاتٍ متنوعةٍ[1]، هذا ما قدمه نقاد الرواية حولَ الجنسِ وكيفية توظيفه في الأعمال الروائية.

أمّا إذا حاولنا تتبع مفهومَ السقوط الجنسي في كتابات علماء النفس، فلا بُدّ من أن نعرّج على مكتبةِ فرويد لنجدهَ يعرّفه قائلاً: "السقوط الجنسي الطاقةُ الموجّهةُ والدافعةُ في الحياة الجنسية، والدالة على الطاقة النفسية بكل أنواعها ومظاهرها"[2]، وقد نشأت هذه الطاقة بنشوءِ الفردِ، فلا بُدّ من جعلها علماً مستقلاً من خلال الأعمالِ الأدبية، إذ تفرض بعض المجتمعاتُ قيوداً صارمةً على الجنسِ بدعوى العفّة والمثل العُليا الأخلاقية"، ويتحرّج بعض الأدباء من دراسته والبحث حول قضاياه.

وأما في أعمال البراري الروائية؛ فإننا نجد أن قضيةَ الجنس تحتلّ حيزاً مهماً في روايتي (الغربان) و(حواء مرة أخرى)، فهو يعده في (الغربان) شكلاً من أشكالِ العلاقةِ القمعيةِ، فلا يُمارس بحريةٍ وانفتاح ، بل فيه تبادل أدوار مجاني طرفاه القامع والمقموع[3]، فيغرق (محمد أبو سليمان) الأبُّ في علاقاتٍ غير شريفة مع كثير من النساء؛ مع زريفةِ التي ظهرتْ في طريقه وهو يسيرُ بأزقةِ نابلس: "كانت مقبلةً باتجاهي شيء ما جعلني أنظرُ إليها"[4]، ومع رتيبة التي أحبها حباً حقيقياً: "إذ يلتقي معها تحتَ شجرةِ البلوطِ الهرمةِ على تلك التلةِ النائيةِ عن الأعينِ كان المساءُ يضمنا[5]، فتوظيف الجنس هنا في إطار معاناة الراوي، حيث كان اللقاء مع محبوبته تحتَ شجرةِ البلوط بسبب افتقاده البيت الآمن، أو افتقاده للوطن الذي يمارسُ فيه حياته.

---

(1) المزعل، محمد نهار، (2007)، فلسفة الجسد الإنساني في روايات أزاين، مجلة جامعة البعث، مجلد29، عدد10، ص139.

(2) لوقا، نظمي، (د.ت)، فرويد يحدثك عن الجنس، مكتبة غريب، الفجالة، بغداد، ص10.

(3) جميعان، محمد سلام، (2000)، الرفض والقلق والإدانة في رواية الغربان، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع44، ص104.

(4) البراري، هزاع ضامن، (2000)، الغربان، دار أزمنة، عمان، ط1، ص54.

(5) المرجع نفسه، ص48.

كما نجده يقيمُ علاقاتٍ غيرَ شرعيةٍ مع حسنة إذ يقول: "دفنتُ محمداً أبا سليمان الإنسانَ في حضن حسنة، أصبحت هذا المخلوقُ الفريد، وكذلك مع خضرا التي مات زوجُها برصاص اليهود، قد أغرته فانسحق إلى الهاوية"[1]، ومع فاتن زوجة فراس، التي قدمها زوجُها مقابل مبلغاً من المال إذ يقول: "عندما تعرّتْ اتضحتْ التفاصيلُ التي جعلتني أنهضُ كثورٍ هائجٍ، وأدخلُ الغرفة، وأغلقُ البابَ بصخب"[2].

يرى بعضُ الكتاب أنَّ أكثرَ المشكلات الجنسيةِ سببها نفسيّ وليس بيولوجياً، فيحتاجُ الإنسانُ إلى تعويضِ هذا النقصِ، وهو ما حدث مع محمد أبي سليمان، فكل علاقاته غير الشريفة ناتجة عن معاناته في أثناء تأديته لوظيفته في الضفة الغربية، وتعويضاً عن القهر والقمع الذي لقيه من والده، ومن زواج تقليدي جرى بالإكراه من (علية) بقوله: "لم تكنْ عليةُ محبوبتي، ولم أكنْ أعرفُ غيرها"[3]، وفيما بعد بدأ الجنسُ عنده بفعلِ التلصصِ ليثأرَ بصرياً لدوافعه الغريزية، إذ يتحري النساءَ في الأسواق، وعندَ منابعِ الماء ليحظى بصيدٍ أنثويٍّ يروي ظمأه، ويسدّ حاجته الغريزية"[4]، لكن الأمرَ يختلفُ بعلاقتِهِ مع رتيبة، فلا يؤنب نفسَه في علاقته معها، "فهي الرسولة السماوية! لن أعبدَ بعد اليومِ سوى رتيبة، وأحجّ إلى قبرها كل مساء[5].

وعلى الرغم من أن هذه العلاقاتِ غير المشروعة كانت متنفساً له مما عاناه، إلاّ أنها سببُ سقوطه وضياعه، فكان جندياً مدافعاً، لجأ إلى هذه العلاقاتِ ليتخلص من التمزقِ الداخلي بين عالميه المتناقضين؛ عالمٌ متمسكٌ بالقيمِ والأخلاقِ، وهو العسكريةُ والحروبُ، وعالمٌ يحاولُ التمرّدِ عليه، وهو وسيلة إلى غاية"[6]، لكن هذه الغاية دفعت به إلى السقوط والضياع، موظفاً ذلك في إطار الشعور بالعجز أمام تحقيق الانتصار في معاركه التي خاضها.

---

(1) البراري، الغربان، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص47.

(3) المرجع نفسه، ص41.

(4) جميعان، محمد سلام، الرفض والقلق والإدانة في رواية الغربان، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع44، ص108.

(5) البراري، هزاع ضامن، الغربان، ص61.

(6) شكري، غالي، أزمة الجنس في الرواية العربية، دار الآفاق، بيروت، ط3، ص282.

إنّ القهر الذي يتعرّض له (محمد أبو سليمان) ليس قهراً نفسياً فقط، بل نجده يعاني القهر الاجتماعي والاقتصادي، فيرى في ميلاد ابنه حسن حجر عثرة إذ يقول: "زارني والدي، نحن متمركزون في يعبد، وطلب مني العودة لأشهد ولادة (عليّة)، فكان ذلك بداية المأساة وبداية الانتحار"[1]. كما يرى في الأوامر العسكرية حداً من انطلاقته وحريته فيقول: "سُجنت شهراً؛ لأنني خالفتُ الأمرَ العسكري"[2]، وإذا أضفنا ذلك إلى زواجه بالإكراه، أدركنا لماذا يمارس (محمد أبو سليمان) دورَ المستبد في الأجزاء الأولى من الرواية، فهو يجابه واقعه برفضِ القيمِ السائدةِ، ويبحثُ عن أناسٍ آخرين يخضعَهم لسلطانه، فابنه حسن يخضعه للسلطان الأبوي، والعشيقاتِ للسلطان الجسدي، وعليّة للسلطان الأسريّ.

ولم تقتصرْ علاقاتهُ على معاشرةِ النساءِ فقط، بل يلجأ إلى وسيلة تسلية أخرى، كشرب الخمر إذ يقول: "الشربُ ليس للمتعة، بل من أجل الحياة، وقد أصبح الشربُ عندي عبادةً يوميةً"[3] فاتخذ شربَ الخمرة وسيلةً لتأكيدِ الحياةِ واستمرارها، ووسيلة من وسائل الكفاح، كما اتخذها سبيلاً للاحتجاج والثورة على ما هو كائنٌ في سبيل الحصول على التحرر من القيود النفسية والاجتماعية. وهكذا استطاعَ البراري رسمَ ملامح شخصية هذا البطل، فكشف عن المسكوتِ عنه سواء على صعيد العامل النفسي أو الإنساني أو السقوط.

وكما يغرقُ الأبُّ (محمد أبو سليمان) في العلاقاتِ غير المشروعةِ، يغرقُ الابن (حسن) في الشروطِ الجسدية ذاتها، وتتفقُ بواعثهُ مع ما هو عند والده، فيبدأُ الجنسُ عندَ حسن بطريقةٍ رومانسية رقيقةٍ، ففي الرواية نفسها يقدم الكاتبُ مثالاً على براءة الحب والجسد الذي لم تشوهه مشاعرُ الخطيئة والندم. ففاطمة أحبها حسن محاولاً سرقة قبلة منها لكنها كانت نزوةً لا شعورية وشكلاً من أشكالِ الفهمِ الخاطئِ للحبِّ الذي يطوعه حسن فيما بعد، ليصدرَ عن إرادة واعيةٍ. أمّا فاطمة فلم تدخلْ عالم المحرماتِ

(1) البراري، الغربان، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص36، 48.

وما زالت تحتفظ بعفويتها، وحريتها التي ملكتها منذ الولادة "فانسرقتْ من بين يديه، ثم بصقتْ باتجاهه وخرجتْ"[1].

أمّا دوافعُ حسن نحو السقوط، فكانت نتيجة إحساسهِ بالقهرِ الذي يمارسه عليه والدهُ ومن ذلك قوله: "ولدٌ ساقطٌ لو لم تنجبك عليّة لكان أفضل، ولو مُت في بطن أمك لارتحت من منظرك الأجرب"[2] وهذا القهر ولّد لديه الممارسات غير الشريفة، فأخذ ينظرُ إلى أماني سكرتيرة الشركة فيقول: "خرجت أماني وأنا أراقب ساقيها اللذيذتين، وهي تسير أمامي، مرّ طيفُ فاطمة في ذاكرتي"[3]، ومع حنان كان دافعُه طاقةً عاطفيةً توازي الطاقة التي أحسّ بها تجاه فاطمة، لكنه حرصَ على عدم افتضاح علاقته بحنان لاحتفاظه بكيانه العاطفي بشكلٍ متساوٍ مع ما يحسّ به تجاه فاطمة.

وأمّا نهايةُ العربدة لدى كلٍّ من الأبِّ والابن، فهي تنتهي عند الأبّ مع الكأسِ والساقي، ودخول البار، وكذلك الحالُ بالنسبة للابن، فنتيجة للانفصال عن محبوبته فاطمة المعروفة بابنة الضفة الغربية تنتهي به الأقدارُ إلى البارِ، ويرتمي بأحضانِ الرذيلة قائلاً: "توجهتُ للبارِ وشربتُ، ثم وجدتُ الحياة"[4] هكذا كانت نهاية حسن على غرار تهتك والدي، بما يشبه الانتقام من الذات.

تتكرر هذه الأحاسيسُ الجنسويةُ، والميل إلى السقوط الجنسي في رواية(حواء مرة أخرى) لكن بصور مختلفة عما هي عند شخصية محمد أبي سليمان، وابنه حسن، حيثُ كانت دوافعهما تتراوح بين هزائم متكررة، وقهر وقمع وتأنيب إلى جانب عوامل نفسية واقتصادية واجتماعية. أمّا في رواية (حواء مرة أخرى) فإننا نجد عماراً قد حُيكت حولهَ كلُّ عوامل الانهيار والسقوط وتكالبت عليه في أثناء سفره إلى أمريكا، فأصيب بالانبهار الغربي، والأخذ بحركاتِ التحررِ الاجتماعيةِ، فأقام علاقاتٍ غير شرعية مع عدد من النساء الغربيات وقد سبقَ الحديثُ عن هذه العلاقاتِ في أثناء حديثنا عن الفقر والحرمان.

---

(1) البراري، الغربان، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص66.

(4) المرجع نفسه، ص118.

لقد كان الجنسُ في روايات البراري متنفساّ لبعضِ الشخصياتِ، على الرغم من أن هذه العلاقة غير شريفة وتخرج عن العادات والتقاليد، لكن هذه الشخصياتِ وجدتْ به تحرراً من عُقد الكبتِ والحرمان والضغوطاتِ النفسية.

3.2 الاغتراب

إن موضوعَ الاغترابِ من المشكلاتِ الفلسفيةِ والاجتماعيةِ والنفسيةِ التي كُثر البحثُ فيها في الفكر الإنساني المعاصر .ويرتبط بالإنسانِ اضطراراً أو اختياراً، فالبعضُ يجد نفسه مغترباً، أو في دائرةٍ من العوامل التي تؤدي به إلى الاغترابِ وهناك من يلجأُ إليه هروباً من، أو بحثاً عن، أو إرضاءً لنزوح ذاتي، أو لأسباب أخرى، وسنجد مظاهر لهذه النماذج في هذه الدراسة.

لم يكن الروائيُّ الأردني بمنأى عن هم الاغتراب، والشعور بالواجب القومي والاجتماعي تجاه أمته ومجتمعه، وقد ترتب على هذا الشعور التزام الكتاب بالتعبير عن هذا المفهوم؛ لأنهم أشدّ الناس إحساساً به، فالأحداث السياسية، وما تتعرض له بعض الدول العربية من تدمير واحتلال ومقاومة شكلت منعطفاً خطيراً في فهم الروائي، فوجد الروائي نفسه مُطالباً بالتعبير عن قضايا أمته ورصد العلاقاتِ الإنسانيةِ داخل مجتمعه.

تعددت الآراءُ حول مفهوم الغربة، ففي اللغة هي "الغربة المكانية والاجتماعية والابتعاد عن الوطن"(1)، وفي الاصطلاح هي "حلولُ الإنسان في غير موطنه أي غربته عن المكان المعيش بما ينطوي عليه من بشرٍ وعلاقاتٍ إنسانيةٍ خارجة عن المألوف"(2)، وقد أشار بعضُ الباحثين إلى هذا المصطلح بمعنى "انعدام السلطة

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (ت711هـ)، (1954)، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط8، ص470.

(2) الأزرعي، سليمان، (2005)، البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران، أمانة عمان، الأردن، ط1، ص129.

والانفصال عن الذات والأشياء"[1]، مما يؤدي إلى ضياعِ الغاية وانعدام الثقة، وعدم القدرة على اتخاذ القرار.

ومن خلال البحث في أعمال البراري الروائية، فإننا نجدُ صوراً كثيرةً لغربة الفرد وسعيهِ للهزيمةِ والاستسلامِ واليأسِ، أكثر من الميلِ نحو الثورةِ والتمردِ، وطرح البدائل لحل المشكلات، وقد توصلت الدراسةُ إلى أنواعِ الاغتراب التي تمثلت في أعمال البراري ومنها:

1.3.2 الاغتراب الذاتي:

يعني الاغتراب الذاتي عدم امتلاك الإنسان لذاته وانفصاله عن طبيعته الجوهرية، فيصبح غير مدرك لما يشعر به[2] ويكون مصحوبا بدوافع سياسية واقتصادية واجتماعية.

ففي رواية (الجبل الخالد) نجد خليلاً يجلسُ بجانب قبرِ زوجته عفاف مستغرقاً في ذاتِه وآلامها ومواجعها وقرر "أن يبقى بالقربِ من قبرها لا يريدُ أن يفارقَها ويتركَها وحيدة"[3] إلى أن أصبحَ مسلوبِ الإرادة هزيلاً شاردَ الذهنِ والخاطرِ، والمعاناةُ قدره الخاصُّ الذي لا دواء له، فاتخذَ مكاناً بالقربِ من قبرها ليمارس فيه طقوسَ استغراقه في ذاته.

يمكننا القول إن الاغتراب الذاتي يُفسَّر بضياعِ الغاية والهدفِ المنشود، فخليلُ في الروايةِ السابقةِ عجزَ عن الوصولِ إلى غايتهِ وهي إنقاذُ زوجته عفاف، حيثُ "بدا صامتاً كصمتِ الليل الطويلِ دموعٌ منهمرة دون انقطاع"[4] كما نجد شخصية محمد أبي سليمان في رواية (الغربان) تعجز أمام قهر الظروف عن تحقيقِ الانتصار وإشباع

---

(1) السيد، حسن، (1986)، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ص11-13.

(2) الشاروني، حبيب، (1979)، الاغتراب في الذات، مجلة عالم الفكر، مجلد10، العدد الأول، الكويت، ص69.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص94.

(4) المرجع نفسه، ص91.

رغباته وحرمانه العاطفي، وكذلك ابنه حسن، وقد تحدثنا في السابق عن سقوط وغربة كل منهما.

ولعل من دلالاتِ الاغتراب الذاتي؛ عدُم القدرة وانعدامُ الثقة بالنفسِ، فصبحي في رواية (حواء مرةِ أخرى) يحسّ بعدم القدرة قائلاً: "كنتُ أسيرِ في الشوارع، والصورُ القبيحةُ جيوشٌ تستبد في مخيلتي"[1]، ثم ينزوي في مناطقَ عديدةٍ، مقهي السنترال وفندق الجندول ومقهى الأردن. ومن دلالاته أيضا اللاوعي الذي يمثلُ الاغتراب الذاتي بشكلٍ كبيرٍ، فشخصيةُ حسن ووالده أثناء مزاولتهما شرب الخمرة، يتخلى الأبُّ عن الأرضِ والقضية ويستعيدها أمامَ جلسائه في البار، فكان يشربُ "ليسقط كجيفة في الشارع"[2]، وكذلك حسن يغرق في الشربِ لينسى حبَه (لفاطمة)، وهكذا يجعل السكرُ هذه الشخصياتِ في حالةٍ من اللاوعي والاغترابِ عن الذات إذ تحاولْ اللجوء إلى وسائل قهرِ اغترابها؛ المرأة والخمرة، أو التفكير بالانتحار.

ومن دلالته أيضاً، التصدع الذهني واعتلال الشخصية، ففي رواية (الغربان) نجد أم ياسر لا تحتملُ خبر إعدامه، "فلم تعدْ تميزُ ما يجري، تهذي بكلماتٍ كأنها تكلّم بعيداً"[3]، وتصفها فاطمة فتظنُّ أنها أصيبت بالجنونِ إذ تقول: "أمي المسكينةُ جُنت"[4]، أمّا ياسرُ فقد ظنّ بنفسه الجنون، وفقدان العقلِ نتيجة التهم المنسوبة إليه فيصف نفسَه قائلاَ: "لقد سمعت عن بعضِ الأمراضِ النفسيةِ واقتنعتُ بأني مُصابٌ بأحدها... صرختُ بهم أنا مجنون"[5].

ويبقى دلالةٌ أخيرةٌ لهذا الاغتراب وهي، اغترابُ النفس، إذ يجد خليلُ في رواية (الجبل الخالد) نفسه بعيداً عن البشرِ، انعدم ترابطه مع من يتعاملُ معهم، فاتخاذه الجبل مسكناً جعلهَ يصبحُ قصياً عن عالمِه" وهذا ما يُعبّر عنه باغترابِ الانفصال، إذ يتم فيها خضوعَ الفردِ للتوجيه الذاتي بعيداً عن تأثير المجتمع، وهذا التوجيه الذاتي يتم

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص97.

(2) البراري، الغربان، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص33.

(5) المرجع نفسه، ص129.

من خلال العملية الفكرية التي يتعرض لها الفرد، وما يتصلُ بها من تطور باطني يحدث لهم أثناء عملية الاغتراب"[1]، وإذا تأملنا هذا النوع من التفكير في رواية (الجبل الخالد) لدى خليل، فإننا نجدهَ من النوع الذي توصل إليه الإنسان من وحي عقله، وقهر الظروف التي مرّ بها.

وابتعاد خليل وانعزاله في الجبل ما هو إلاّ إلهامٌ ووسيلةٌ من وسائل تعلّمه عن طريق القوة الكامنة لديه، إذ وصل إلى قمة الجبل واهتدى إلى كهفٍ صغير ليبدأَ مشروع الخلودِ الذي امتاز بالنزعةِ الصوفيةِ والانفرادِ والعزلةِ عن مخالطةِ الخلق حتى الموت. فوجد نفسَه يعاني أشكالاً شتى من الاغتراب؛ كالارتهان للماضي والتعلقِ به، ومصادرةِ حقوقِ عيشه، وقمع صاحب العمل له. فكلُّ هذه الظروف جعلته مغترباً ذاتياً، يشعر بالغربة تجاه الأمور الدنيوية، إلى أن أوقعه هذا الخيار بالهلاكِ والغربةِ الأبديةِ –الموت–.

2.3.2 الاغتراب الاجتماعي

يحدثُ أن تهتزَّ علاقة الإنسانِ بمحيطه الأسري أو المجتمعي، أو النفسي، فيؤدي به الأمرُ إلى الاغترابِ والوحدةِ والكآبةِ، وقد تكون ردّة الفعل سلبيةً، فيغرقُ في وحدتِه، مما يزيد من إحساسه بالمرارة، ويلجأُ إلى إنشاءِ علاقاتِ أو شبه علاقات، فإما أن يفشل أو ينجح في سعيه.

يرتبط الاغترابُ الاجتماعيُّ بالمفهوم السابق (الاغتراب الذاتي)، فإذا واجه الفردُ ذاته، فإنه يواجه الآخر، وما ينطبقُ على الفردِ وعملهِ وذاته، ينطبق أيضاً على علاقِته بالإنسانِ الآخر "وقد يندمج اندماجاً كاملاً في مجتمعه، ولا يجوز أن يحتفظ ببعدٍ داخليٍّ خاص به خارج عن النظام الاجتماعي الذي يريده المجتمعُ، فالإنسان في هذا

---

(1) الملقي، هيام، (2001)، التجارب الروحية بين التأصيل الإسلامي والاغتراب الثقافي، دار الفكر، ط1، بيروت، ص43.

المجتمع يوجد من أجل شخصٍ آخر، كما أن الآخر يوجدُ من أجله طالما أن كلاً منهما يصبح وسيلةً بالنسبة للآخر"[1].

يرى علماءُ الاجتماع أن كيفيةَ نشأة الاغتراب عن المجتمع هو: "أنّ الآخرين يُصبحون غرباء بالنسبة لغيرهم، إذ لا يستطيع المرءُ أن يربط نفسه بهم ما لم تكن له ذات أصيلة، وإلاّ سيفقدُ كونه إنساناً منفصلاً"[2] عندها يكفّ عن الشعورِ بالوحدة معهم.

لقد عالجَ البراري هذه الظاهرةَ الإنسانيةَ في رواياته، وتوصلَ إلى أن نشوءَها يكمنُ في أن بعضَ شخصياتِه فشلتْ في تخطي وحدتها، مما أدى بها إلى مزيدٍ من الاغترابِ والكآبةِ، ومن أهم قضايا الاغتراب الاجتماعي في أعمال البراري الروائية:

1.2.3.2 الاغتراب الأسريُّ

يقدم البراري نموذجاً للشخصيةِ المغتربةِ عن أسرتِها في رواية (حواء مرة أخرى)، تلك الفتاةُ الجمليةُ التي أحبها الحاج سليمان، لكنها لم تحبه أبداً "إذ كانت تتجاهله باستخفافٍ، لكنه لم يستسلم"[3]، بل حاولَ كسب ودها، غيرأنه لم يفلحْ، فيِ ذلك بسبب حبها لابن عمها، وعندما علم بذلك، ذهبَ لخطبتها، فرفضت ورفض والدها، ثم قام باختطافِها واغتصابِها بكل بشاعةٍ، وهربَ بها إلى أحدِ الشيوخِ المعروفين، وأخبره بأنه يريد الزواج منها، فوافقتْ وهي مكرهةٌ، مجبرة ومنذ ذلك الوقت أصبحت تعاني الجحيم العائلي والاغتراب عن زوجها، فلم تكن تطيقه بسببِ فعلتهِ الدنيئةِ، الأمرُ الذي يفضي إلى فقدانها ذاتها؛ لأنها أصبحت ملكاً لغيرها.

ويتكرر هذا النموذجُ في رواية (الغربان) إذ يبدو البطلُ(محمد أبو سليمان) غريباً عن زوجته (عليّة) التي تزوجها مُكرهاً فيقول: "لم تكنْ عليةُ محبوبتي"[4]، ثم يزدادُ

---

(1) شاخت، ريتشارد، (1980)، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص152.

(2) المرجع نفسه، ص183.

(3) البراري، حواء مرة أخرى، ص98.

(4) البراري، الغربان، ص41.

الشعورُ بالاغترابِ لدى الزوجين بسببِ خيانتهِ لها مع كثيرٍ من الفتيات، لكنه فيما بعد يشعر بالندم إذ يقول: "عندما أتذكرُ علية أشعرُ بالذنبِ، أيام قليلة أمضيها معها، كان نـصيبُ كـل اللـواتي عـرفتهنّ مـن الليـالي المجنونـة أكثـر مـن نـصيبها؛ إنـه الـزمن المعتوه"[1].

لم تكن (علية) وحدها تعاني الاغتراب عن الزوج، بل هناك (أسماء) التي أُجبرت على الزواجِ من رجلٍ لا تحبه قائلة: "كفى ما مضى، أخذتم الماضي، ولكم الحاضر، فـاتركوا لـي مـا تبقـى مـن المـستقبل، بكيـتُ، امتنعـتُ عـن الطعـامِ حتـى غبـتُ عـن الوجـود"[2]، لكـن دون جـدوى فأجبرهـا والـدها بقولـه: "لا تحـاولي، سـتتزوجينه، وإلاّ تموتين"[3]، ثم تجد نفسَها مستسلمة لإرادة الآخرين، وتعترفُ برسالةٍ إلى حبيبِها ياسر قائلة: "سوفَ تصلك رسالتي، وأنا أستعدُّ لأنْ أزفَّ، وقد انتهى أمري، وأنا بـلا حرية"[4]، وهكذا تدخل أسماء حياة الجحيم العائلي، والولاء الإجباري للأب والزوج قائلة: "سأعيش أيامي القادمة كما الماضي"[5].

ومـن الاغتـراب الأسـري، اغتـراب الأقـارب، وتمثلـه (فاطمـة) و (نعـيم) فـي روايـة (الغربـان) إذ عاشـا اغترابـاً أسرياً دون أن يعيا ذلك، حيثُ قام كل من عيسى وسعاد اللذان يعمـلان فـي غرفـة القبالـةِ بإبـدالِ وليدةِ الـست مـريم مـع أول ولادة مـصادفة. ثـم صـادفتْ ولادةٌ لامرأةٍ نحيلـةِ الجسم، وأنجبت توأمـاً من الأولاد، وراحت بغيبوبـة، ثم قام عيسى وسعاد بإبدال ابنة الست مريم (فاطمة) بالمولود الأول وكان ذكراً وأسمته نعيماً وأمّا المولود الذكر الآخر فأسمته المرأة ياسراً وعاشت الابنة التي أُبدلت (فاطمة)، في عمانَ، ونعيم في الزرقاء وعانى كل منهما اغتراباً أسرياً.

والغريـب فـي هـذه الحادثـة أنّ الأمَّ هـي سببُ اغتـراب ابنتهـا فاطمـة وكـذلك نعـيم، فتشعر بالنـدم وتلاحق ابنتها فاطمـة فـي كل مكـان لكن دون جدوى إذ يحدثها عيسى

---

(1) البراري، الغربان، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص137.

(3) المرجع نفسه، ص137.

(4) المرجع نفسه، ص138.

(5) المرجع نفسه، ص140

قـائلاً: "ذكرّتهـا بأنهـا اختــارت هـذا المـصير لابنتهـا، وحـذّرتها مـن التمـادي فــي ملاحقتها"[1]، أما ياسر التوأم المشابه لنعيم، فقد كان مصيره الإعدام بجرائم لم يرتكبها هو، بل كانت بفعل توأمه المشابه لـه (نعيم)، فنعيمٌ مجرمٌ وياسر بريءٌ لكن النهاية مشابهة إذ قُتل نعيم في اليوم الذي أُعدم به ياسر، فأصبحت فاطمة غارقة بالاغتراب الأسري ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الأم مريم وعيسى إذ تقول الأم مريم: "فاطمة يا عيسى أمامي، ولا أستطيعُ أن أضمّها إلى صدري"[2]، ثم يجيبها عيسى قائلاً: "ليست بحاجةٍ إلى صدرك الصوانيّ، اتركيها تعيش... اتركيها سعيدة"[3].

ومن خلال ما سبق ندركُ أن الكاتبَ ينقلُ لنا من خلالِ شخصيتي نعيم وياسر مقابلةً بين الخيرِ والشرِ، الخيرُ ممثل بشخصيةِ ياسر البريء صاحب المبادئ والمثل العُليا، والشرُّ ممثل بروح نعيم المجرم.

2.2.3.2 الاغتراب المجتمعي

هناك تشابهٌ في أعمال بعض كتاب الرواية حولَ اغتراب الشخصية داخل المجتمع، فهي تعيشُ منفصلة عن المجتمعِ وعن التلاحِم بقضاياه، لأسبابٍ خارجيةٍ منها؛ قصورُ وعجزُ الإنسان الذي بلغ من العمر مرحلة متقدمة عن التلاحم بالقضايا الوطنية والفكرية والإنسانية، ومنها أيضاً طبيعةُ المجتمع المدني مجال الأنانية الفردية، والتنافر بين الأفرادِ، والانشغالِ بالمصالح الخاصة[4].

وهكذا يقومُ الفردُ المغتربُ اجتماعياً بالخروجِ الكلي عن نواميسِ وقوانينِ المجتمع، ومحاولة تغييرها. فخليلُ في رواية (الجبل الخالد) الشخصيةُ الأكثر معاناةً للاغترابِ حيثُ عاشَ غربتين، غربة الطفولة، التي عاشها مع أمه الطاعنةِ في السّنِّ، بكل "ما

---

(1) البراري، الغربان، ص168.

(2) المرجع نفسه، ص142.

(3) المرجع نفسه، ص143.

(4) عليان، حسن، (2005)، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمان، د.ط، ص38.

تحمل من فقر وحرمان وخوف مما سيقع مستقبلاً"[1]، وقد حدث ما كان يتوقعه، فتركَ الدراسةَ وأخذَ يعملُ في المزرعة بأجرٍ زهيدٍ. ومن هنا بدأت معاناتُه وغربتُه، ثم تطلّع إلى الوعي والتغيير وسعى إلى الثورة التي تكشف عن طبيعة الصراع الطبقي بين أبناء الطبقةِ الكادحةِ والإقطاعيةِ، "فلم تكنْ دوافُعه للغربة دوافع ذاتية نفعية، بل كانتْ دوافع هروبيّة يقوم فيها الإحباطُ الاجتماعي والاقتصادي بأدوار مركزية"[2].

أمّا الغربة الثانية لخليل، فقد بدأت عندما ذهبَ لخطبةِ (عفاف) ابنة الإقطاعي عبد الرحمن جمعة الذي توجّه إلى خليل بخطابٍ مباشرٍ قائلاً: "أنت مجنونٌ، كيف تجرؤ على قولِ هذا؟ ألا تعرفُ قدر نفسك وقدرَ من تتكلم معه، أنت مجرد عاملٌ لا تمتلكُ من المال شيئاً"[3]، عندها أحسّ خليلُ بالإنكسارِ الذاتي، أمّا عبدُ الرحمن، فقد تمسّك بمظاهر برجوازيته ونفوذه الماديّ السلطوي، فعادَ يذكرُ مقياسهَ المالي ومقياسَ نادر، التاجر الغني الذي جاء لخطبة عفاف قائلاً: "اسمعي يا عفافُ، لقد خطبك نادرٌ، الثريّ، وأنا وافقت، واستعدي للزواج الأسبوع القادم"[4]، عند ذلك شعر خليلُ بالكآبةِ والغربةِ، لكنه صمَّمِ على التحدي والخروج من غربتهِ بالاتفاقِ مع عفاف على الزواج، فجاءت موافقتها على شكل ثورةٍ عفويّة ضد قساوة والدها وتقاليد المجتمع، فتخلصُ من مأساةٍ لتجدَ نفسَها في مآسٍ جديدةٍ، فتقع فريسةً للوحدةِ والغربةِ في قريةِ المحاجر حيثُ بيتها الجديد مع من تحب.

وتُكرر روايةُ (الغربان) الفكَرة ذاتها، لكن بدوافع مختلفة إذ تمثل فاطمةُ حمد الله وقاد نموذجاً حيّاً لحالة الاغتراب الذي أوجدته عواملُ خارجيةٌ، فبعد أنْ كانَ يُشار إليها أنها مثالُ القدوةِ والنموذجِ، أصبحت غريبةً عن مدرستها ومجتمعها، تشعر أنها غريبة عندما تواجه المعلمات، ومديرة المدرسة؛ فتقابلها زميلاتها بازدراء وكذلك المديرة قامت

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص29.

(2) صالح، فخري، (1993)، وهم البدايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ص61.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص42.

بتحويلها إلى مجالٍ آخر وطالبتْ بنقلها قائلة: "حوّلتك إلى مجالٍ بعيدٍ عن التدريس؛ لأنّ ما حدث ترك أثراً سلبياً في نفوس الطالبات"[1].

ويذكر الكاتبُ أسباباً أخرى لاغتراب هذه الشخصية، كأصواتِ الباعةِ في الشوارعِ، أثناء سماعهم خبر القبض على ياسرِ، صاحبِ المثل والقيم فيتنادون: "السفاحُ الخطيرُ... اقرأوا... أخطرَ عصابة في البلد... السفاح موظف الدولة"[2]، وكذلك بعض العبارات التي يتلّفظُ بها الجيرانُ، كأمِّ حمدي، وأمّ ناصر، فقد كان لها أثرٌ سلبيٌ على نفسية فاطمة ومن هذه العبارات، "يا خسارة الاحترامِ... ياسرُ يعمل كل هذه المصائب"[3]، ومنها أيضاً: "اللهُ يحمينا من أولادِ الحرامِ، واللهِ وعملتِ العمايل يا ياسر، بس كل ظالم وفيه إللي أظلم منه"[4].

إن هذه الاتهاماتُ والعباراتُ الشامتة من النساءِ والجاراتِ دفعت بها إلى الاغتراب، فقدمتْ استقالتَها من التدريس قائلة : "أرجو قبول استقالتي لأسبابٍ لن تفهموهاوإن عرفتموها ، أمّا القيم والعادات فهذه تفاهةٌ نعيشُ فيها منذ الآلاف السنين"[5] فاعتزلت الناس، والقيمَ والعاداتِ وأصبحت رهينة التمزقِ والضياعِ والغربة قائلة: "إنني أستجدي العطفَ، فلا أجده، أجد بديلاً منه الإذلالَ والقهرَ اليومي"[6]. فلم تستطع الخروج من غربتها رغم حاجتها إلى التواصل، الحقيقة الإنسانية الهامة التي أشارَ إليها الكاتبُ ضمن أعماله الروائية.

وفي الرواية نفسها نجدُ شخصيةَ (عواد) المقاتل الشجاع، الذي أفنى معظم سِني حياته في خدمة الوطنِ والدفاعِ عنه دون مردود شخصي، أو أن يتحققَ للأمة غايتها في التحررِ والوحدةِ، بل أصبحَ مقعداً مبتور الساقين أثناء تأدية مهمة قتالية أحسّ بغربته داخل الأسرة والمجتمع، عندها هجَر عالم البطولات والقتال، وأصبح إنساناً

---

(1) البراري، الغربان، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص20.

(5) المرجع نفسه، ص20.

(6) المرجع نفسه، ص31.

عاجزاً لا فائدة منه كما يقول: "قُمامةُ إنسان تستوجبُ الحرق"(1)، ثم يصفُ نفسَه بأنه غريبٌ عن أسرتهِ ومجتمعه وعن كفاحه ونضاله قائلاً: "أنا مهانٌ، المرأة لا تطيعني، ولا تلقي لي بالاً، والأولادُ يصدون عنّي"(2).

ومن الشخصيات المغتربة في رواية (الغربان) أيضاً شخصية (محمد أبو سليمان) الذي كان مغترباً عن أسرتهِ ووطنهِ الأردن إذ يقول: "أمضيتُ سنةً بعد رحيل (علية) لم أقطعْ فيها النهرَ شرقاً"(3)، ومما دفعه إلى هذا الاغتراب، النضال العسكري، فهو جندي يتحدىٌّ الموت على خطوطِ النارِ وكذلك دفعه حبّه لرتيبة وتمسكه بمكان استشهادها قائلاً: "لن أذهب عن هذه الديارِ أصبحتُ أمقتُ التلال الشرقيةَ، لا أرغبُ برؤيةِ أحدٍ"(4).

3.2.3.2 الاغتراب خارج الوطن

ترتبطُ دوافعُ الغربة خارج الوطن بالشهوةِ في البحثِ عن المالِ والدراسةِ، فيواجه الإنسانُ تحدياتٍ كثيرةً، وأهمُّ تلك التحدياتُ المكانُ، حيث يصارعُ الإنسانُ من أجل بقاء قوى متعددة تتمثل في العاداتِ والتقاليدِ الجديدةِ، ومغرياتِ الحياةِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ.

قد يكون الاغترابُ من الغرب إلى الشرق، أو العكس من الشرق إلى الغربِ، ولكنَّ الأمر مختلفٌ، فعندما يغتربُ الأوروبي خارج وطنه؛ فإنه ينشدُ مجتمعاً سليماً بعيداً عن الجشعِ والآثامِ الناتجة عن التطور غير الأخلاقي، ولكن لا يرفضُ مفرداتِ مجتمعه المادية، بل يتعايشُ معها، ويواصلُ معركته مع المكان الجديد. أمّا المغتربُ الشرقي خارج وطنه فيأخذُ منحىً آخر فبدلاً من أن يرتدَّ المغترب إلى الوراءِ، ويتحصنُ بمبادئهِ

(1) البراري، الغربان، ص31.
(2) المرجع نفسه، ص186.
(3) المرجع نفسه، ص187.
(4) المرجع نفسه، ص42.

القوميةِ أو الدينيةِ أو العرقيةِ؛ فإنه يرتد عن ماضيه وحاضره معاً ويتجه اتجاهاً أعمى نحو الغرب، وبذلك يزدوجُ ويفقدُ وحدَته النفسية[1].

عبّرت بعضُ رواياتُ البراري عن الحالةِ السيكولوجيةِ لأبطالها خارج وطنهم، إذ تتوجه عيونُ بعض شخصياته للغربِ في محاولة منهم للهروب من حالة الاغتراب التي يعيشونها في بلادهم، أو بدافع الدراسة، ففي رواية (حواء مرة أخرى) نجد عمار يعاني الغربة خارج وطنه بدافع الدراسة، حيث كان حُلمه الوحيد فيقول: "كان حلُم السفر إلى أمريكا أشدُّ لمعاناً من الماسِ في نفسي"[2]، وما أن اغترب حتى أصبح يتناسى جذورَه الحضاريةَ في الشرقِ والانغراسِ في البيئةِ الحضاريةِ الجديدة، وأخفق في التوافقِ مع الحياة في الغرب؛ لأنه جاء يحمل تناقضاته الذاتية والاجتماعية والثقافية، التي تتفاعل مع تناقضات المجتمع الغربي ببنائه الحضاري الخاص، فيحدثُ الانفجارُ الذي يدمرُ محاولةَ التوافق.

هذا الانفجار الذي أخذ شكل السقوط والسجن النفسي، حيث كان في بداية وصوله أمريكا رهين غرفته وعاداته وتقاليده، لكن دوام الحال من المُحال،إذ يتعرضُ لمغرياتِ الحياة الجديدة، ويبدأ يتنازلُ، لكنه بعد ذلك أخذَ يعاقبُ نفسهَ قائلاً: "كنتُ أحتقر نفسي، وألعن لحظات ضعفي، صحراءُ الشرق تعاتبني، تعلن براءتها منّي"[3]، وبعد أن يغرق عمار في دوامة الغرب، ويخسر سني شبابه، يعودُ إلى النجاح بمساعدة (مريانا) التي داوتْ جراحهَ، ورمّمتْ إرادتَه، فعادَ إلى الحياةِ من جديد.

ونستطيع القول: إن غربةَ عمار لفتةٌ من الكاتب، وتعبيرٌ عن أزمةِ جيلٍ من المثقفين نهل من علمِ الغربِ، وسمحَ لنفسهِ ممارسة كل ما هو خارج عن عادات وتقاليد وطنه. وهكذا انقلبت حال عمار إلى الأفضل، وقد يكون هذا التغيير بسبب تأثيرٍ خارجي، أو أنه نابعٌ من داخل النفس البشرية وقد يكون دافعه داخلياً وبدعمٍ من

---

(1) العروي، عبدالله، (د.ت)، أزمة المثقفين العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص153؛ وينظر، بهى، عصام، (1996)، ملف خاص بالرواية العربية وموضوع الاغتراب، مجلة عالم الفكر، ع3، ص51.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص36.

(3) المرجع نفسه، ص64.

(مريانا)، حيث كان محتضنا لمشكلاته وقد عمل على تلاشيها، فوضعَ وطنه نُصب عينيه، وعاد متماسكاً رافضاً لقيمِ الغربِ، متطلعاً لوطنه وعائلته.

أمّا روايةُ (حواء مرة أخرى) فتعرضُ موضوعَ الاغتراب كأنموذجٍ للتقابل، بمعنى أن التقارب قد يكون في فكرة عربي في الغرب، وغربي في الوطن العربي، إذ يمثل النوعَ الأولَ عمارُ في أمريكا، ويمثلُ النوعَ الثاني مريانا في الوطن العربي –الأردن. وما على الإنسان إلاّ أنْ يتكيف في المحيط الجديد، فإمّا أن يكون أنموذجاً فاعلاً أو يسقطُ في أجواءِ الغربة، التي تفرقُ الأحبة "وتهدمُ الحواجز بين أبناءِ الأمةِ الواحدةِ"[1]. فعمارُ وجدَ نفسهَ يعاني غربةً نفسيةً إذ تحاشاه المجتمع الغربي ورفضه، فلا يجد فيه قريباً يبثهُ شجون النفس وآلامها فيقول: "هل أتلذذُ باستحقارِ الناس لي؟!"[2].

وأمّا صبحي في الرواية نفسها، فبدأ فاقداً لوطنهِ وعائلتهِ ومجتمعهِ، بسبب اضطراره للتنازل عن كثيرٍ من مقومات استقلاليته الشخصيةِ لصالحِ تحقيقِ نزواته وشهواته مع أحلام، وأصبح يعاني غربةً داخليةً وأخرى خارجية. داخلية تمثلت في السجن "المكان المظلم، والعلاقات الغريبة، والعالم الغامض"[3]، وأمّا الخارجيةُ فأحسّ بها عندما خرج من السجنِ فشعر أنه غريبٌ عن أهله ومجتمعه بقوله: "أنا غريبٌ أجلسُ وحيداً، وأخشى التحديق بمن يجلسون حولي"[4].

لقد ولّدتْ هذه الغربةُ لديه شعوراً عدائياً تجاه أحلام، فقررَ الانتقامَ منها، وأصبح يصبُّ سخطه على كلِّ شيءٍ، وغالباً ما يصبه على ذاتهِ فيدمرها، بأن يعودَ إلى ارتكابِ الحماقاتِ والتصرفاتِ الطائشة "حتى أنها أعادته إلى مكانه السابق وهو السجن"[5] فهذه بدايةُ النهاية بالنسبة له إذْ عاشَ وحيداً غريباً حزيناً، كما بدأَ من

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص95.

(3) المرجع نفسه، ص86.

(4) المرجع نفسه، ص94.

(5) المرجع نفسه، ص150.

استشراف أمه عندما وصفته قائلة: 'كنتُ أعرفُ من البدايةِ أن حالك هذه وراءها مصيبةٌ كبيرةٌ"[1].

وفي ضوءِ معطياتنا لمعالجةِ موضوع الاغتراب، نجدُ أنَّ الكاتب عندما يختار شخصيات ثائرةً ناقمةً على الواقعِ المعيشيِ يجسّد أفكاراً ويؤمن بها؛ كالوقوفِ في وجه المستعمرِ، الذي لا يراعي حرمة وحقوق الإنسان الفلسطيني، ولهذا تثور معظمُ شخصياته، حتى لو كانَ الفشلُ مصيرها.

4.2 السلطة الأسرية

يُقصد بالسلطة الأسرية: "القوةُ الرسميةُ المتوقعة والمشروعةُ الاستخدام في مؤسساتِ المتجمعِ، ومن الناحيةِ الاجتماعيةِ هي قوةٌ محتومةٌ لمركز معين، يمارسها الشخص الموجود في هذا المركز"[2]، أمّا بالمفهومِ الأبوي فتعني: "حكم الأب وامتلاكه السلطة المطلقة على كل من تمتْ ولايتهُ من أفراد أسرته"[3]، فلا يمتلكُ الأبناءُ حيال هذه السلطة إلا الامتثال إلى أوامرَ وسلطةِ الأب، أو رفضها وتجاوز مضامينها. ويُعدّ امتثالُ الأبناء لأوامرِ السلطة الأبوية قبولاً لقيم المجتمع، وعدم الامتثال لها من جهة أخرى رفضاً وتجاوزاً.

وكلنا يعلمُ أن السلطة الأسرية في المجتمعِ العربيّ تتمثلُ بالأبِ محاطةً بالهيبةِ والوقارِ والرهبة، حيثُ تمتازُ بنية هذا المجتمع بالنزعة الأبوية التقليدية، الناتجة عن الولاء الإجباري والطاعة المطلقة. وقد مرّت هذه البنية بمراحلَ انتقالية عبر القرون السابقة؛ فالمرحلةُ الأولى تمثلتْ بالعصر الجاهلي وسيادةِ نظام الأسرة، والثانية مجيء الإسلام حيث أرسى مفهوم الأمةِ بديلاً لمفهوم العصبية القبلية، وسعى لتقويةِ الأسرة وضربِ نفوذِ الولاءِ القبلي، وتحويله إلى ولاءٍ مطلقٍ للهِ ورسولهِ وتركيز مفهوم الأسرة، وتمتين الولاء للوالدين، بالأخص طاعة الأب.

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص142.

(2) شريم، عدنان، (2007)، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص18.

ولعل من أبرز ما يميزُ السلطةَ الأبويةَ في الأسرة التقليدية "الطاعةَ التي يمنحها الأبناءُ للأب، وهذه الطاعةُ إن لم تكنْ مكتسبةُ من تعاليمِ الدينِ الإسلامي، فهي مفروضةٌ عليهم بسببِ الإعالةِ وارتباطِ الجميع بهذا المعيل. وهو الأب"[1].

نجد أن هذه الطاعةَ الأبويةَ متمثلةً لدى عفاف في رواية (الجبل الخالد) تلك الفتاةُ المطيعةُ، التي لم تتوفقْ في الدراسة، وتعيشُ بعزلةٍ داخل البيت، فيتهمها البعضُ بالجبنِ، وعدم الحكمة في التصرف، حيثُ كانت تحتجُّ على تصرفات والدها بالصمت طاعةً وخوفاً فتُوصف بأنها: "انعزالية لا تحاولُ الاختلاط بالمجتمع المدني، لذلك لم يتعرفْ عليها أحدٌ"[2].

ثم تحولت هذه الطاعة من طاعةٍ شبه مطلقة، تقوم على تسلط الأبِّ من جهةٍ وخضوعها وطاعتها له من جهة أخرى إلى خروجٍ وثورة، فأحبتْ خليلاً العاملَ الفقيرَ، والتقت به خفيةً: "إذ يتسلل من خلفِ الحديقةِ وبالقرب من شجرة الزيتون الكبيرة، يقفُ معها في ذلك المكان الآمن البعيد عن الأعين"[3]، وبذلك استطاعت عفاف أن تخرج عن القيم والسلطة الأبوية، وطاعتها المجبرة ولم تقف عند هذا الحدِّ، بل وقفت في وجه أبيها مدافعةً عن حبها قائلة: "لا تتركني يا خليلُ سأكونُ معك أينما كنتَ"[4].

يتعرض الأبناءُ في بعض روايات البراري إلى الإهمالِ والحرمانِ من عاطفة الأبوة، مما يشكلُ لديهم دوافع حقيقيةً للاغترابِ، ففي رواية (الغربان) نلاحظُ شواهد إهمال الأب لأبنائه مما يدفعهم إلى تهميش دورِ الأبوة، فحسن يهمش دور والده، ويحاولُ تحطيمه قائلاً: "والدي لم أكنْ أراه كل شهر مرة أو شهرين، لم أذكرْ مرةً أنه أحضرَ لي لعبةً، أو حتى قطعة حلوى... أبي لا يعني لي شيئاً"[5]، وقد ترتب على هذه العلاقة أن حسناً عاش منسلخاً عن نظام المجتمع الأبويّ، وأوضاعاً مضطربةً ينعدُم فيها الاستقرار.

---

(1) شريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص18.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص24.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص24.

(4) المرجع نفسه، ص25.

(5) البراري، الغربان، ص66-67.

لقد استخدمَ والدُ حسن مقوماتِ الشخصية الأبوية التي ورثها من مجتمعه وأسرته بكل ما تحمل من عنفٍ وتسلطٍ وحرمان بدافع تربية أولاده تربيةً حسنة، لكن هذه المقومات تجعلُ مشاعرَ الأبوةِ لدى حسن منعدمة؛ لأنه يتلقى معاملةً سيئةً ويسمع ألفاظاً بذيئة فيصفُ معاملَته له قائلاً: "يهجمُ عليّ بعصاه، ويطرحني أرضاً"[1]. فيتكون لدى حسن الكره والحقد تجاه والده فيقول: "أبي هل عرف الحزنُ قلبَه... سنينُ الحزن والنكساتُ أماتْت الودَّ بيني وبينه، بيننا مسافات وصحارى من الرمالِ والجليدِ، لم أشعرْ نحوَه بعاطفة الأبوّة"[2].

تمثلُ شخصيةُ والد حسن شخصية الأب القامعة التي تحملُ بعض الخصائصَ السيكولوجية لشخصيته التي تبناها فرويد في تحليلاتهِ النفسية، إذ تُوصف شخصيةُ الأب بأنها متسلطةٌ، فلا غرابةَ أنْ ينهزم في معاركه مع الأعداء، وأن تسوء علاقاته مع النساء، وهذا ما أفصحت عنه رواية (الغربان) كما رأينا سابقاً، ومن اللافت للنظر أنَّ شخصية الأب القامعةَ تتجسدُ بلغةٍ روائيةٍ تستخدمُ فيها التعابيرُ العاميةُ كما نجد في الحوار الذي جرى بين حسن ووالده فيردُ على لسان الأب قائلاً: "خرجَ حسنُ، ولم يعدْ على حذائي، العالم كلّه على حذائي"[3]، وهناك تعابيرٌ عاميةٌ أخرى تنقلُ واقعَ الحياة الأسرية لحسن ومنها، "اللهُ يستر منك بلا أم وبلا أب، ونحن لا نقدرُ عليك"[4].

لقد انسحب تسلطُ والد حسن من قمعه لابنه إلى سخطِه على جيلِ الشبابِ جميعِهم، فيسخرُ منهم ويصفهم بقوله: "شبابُ هذه الأيام ليس فيهم من الرجولةِ شيء، لا يعرفون المسؤولية" ونفاجأُ بأنَّ حسناً يحمّلُ الآباءَ فقدهم لمعاني الرجولة، وتحمّل المسؤولية[5] فيقول: "جيلُ الآباء، أمثال أبي، لم يتعذبوا مثلنا، لم تأكلهم الأحزانُ، لم

(1) البراري، الغربان، ص76.

(2) المرجع نفسه، ص185.

(3) المرجع نفسه، ص49.

(4) المرجع نفسه، ص67.

(5) المرجع نفسه، ص87.

يفعلوا شيئاً غير شتمنا، وارتكاب الرذائل والسُكر، ماذا جلبوا لنا غير الهزائم؟ لماذا أسلمونا للنهاية الحتمية؟ لم احترمْ أيّاً منهم بعد اليوم"[1].

وفي الروايةِ نفسِها نجدُ شخصيةَ نعيم الذي ينعمُ بدلال أمه (الست مريم) الذي أدى به إلى الضياعِ والتشردِ، ولم يحتملْ الأبُّ تصرفاته، فقرر حبسه داخل الغرفة، وأخذ يوبّخه بقولهِ: "سأجعلك تندمُ على كلِّ أمثالك يا متسكعُ، يا ربيبُ الشوارعِ"[2]، ثم يقف بوجه والده ويخرج عن سلطته قائلاً: "افتحْ البابَ... أنت لست أباً... أنت سجانٌ"[3].

أمّا في روايةِ (حواء مرة أخرى) فنجد شخصية صبحي تفتقدُ إلى حنانِ الأبوّة بسبب موت والده إذ يقول: "والدي الذي كانَ ينفقُ عليّ تخلّى عنّي، لقد مات في وقتٍ غير مناسبٍ... كانت دراستي تشكلُ عبئاً مالياً عليه، فاختار الحل الأنسب"[4]، وفي موضع آخر من الرواية نجده يلوم أباه الذي مات قبل أن يحققَ ذاته قائلاً: "والدي كان أنانياً، مات، ولم يفكرْ بي، وبمستقبلي، لقد حطمني موته المفاجئ، مات وتركني في وجه الريح"[5].

لقد استطاع البراري في روايته أن يهدم رموز السلطة الأبوية القاسية مبتعداً عن النظام الأبوي داخل الأسرة، فهو لم يسعَ إلى تشويه صورة الأبوة، بل سعى إلى تطهيرِ النظامِ الأبوي الذي بدأ بها من الداخل، فجعلَ هروبَ كلٍّ من عفاف وحسن انطلاقة صادقة نحو تحرر الأبناء، وانعتاقِهم من قيودِ السلطةِ الأبوية، كما جعلَ هروبهما تعريةً للواقعِ المتميزِ بحضور الأب القاسي على أفرادِ أسرته، ذلك الحضورُ الذي اكتسبه من جملةِ القيم والأعرافِ التقليديةِ.

ونخلصُ إلى القولِ: إن الكاتبَ استطاعَ معالجة قضايا إنسانية تلامس الواقعَ الذي نعيش، فكانت هذه القضايا وهذه الهمومُ على درجةٍ عاليةٍ من الأهمية في حياة الإنسان

---

(1) البراري، الغربان، 79.

(2) المرجع نفسه، ص146.

(3) المرجع نفسه، ص150.

(4) البراري، حواء مرة أخرى، ص20.

(5) المرجع نفسه، ص93.

بشكلٍ خاص وحياةِ المجتمعات بشكلٍ عام. ولم يفتْ الكاتبُ أن يشيرَ ولو بإشاراتٍ خفيفةٍ إلى ما كانَ يسودِ المجتمعاتِ العربية من موروثِ اجتماعي قائمٍ على الاستبداد، والصراعاتِ مع الظروفِ الاجتماعيةِ القاهرة؛ كالفقرِ والحرمانِ والتسلطِ والاغترابِ والسقوطِ والقمعِ بمختلف أشكاله.

5.2 المضامين القومية والوطنية

يشكّل الهمُّ القومي أحد أبرز الموضوعاتِ الأساسية في الرواية العربية، وهذا ليس بغريبٍ، إذ تذكُرنا خصوصيةُ هذا الهمّ من جهةٍ، بما تعرضت له البلاد العربية من مآسٍ داخلية وخارجية، لذا كان من الطبيعي أن تظهر تجلياتْ هذا الهم في الروايةِ العربيةِ، فظهرتْ القوميةُ بما يهمُّ القضية العربية بمعناها الأشمل وهو: "الانتماءُ إلى أمةٍ معينةٍ والتعلّق بها والوعي بجميع مقوماتها؛ اللغة والأرض، والأصل، والشعور بالانتماء، واضعين نُصب أعينهم أنَّ الهدف القوميَّ الأكبرَ هو تحقيقُ الوحدةِ الشاملة"[1].

تظهرُ القوميةُ على صورِ إرهاصات برزتْ تباعاً لدى عديدٍ من التجمعاتِ ورواد النهضة في الوطن العربي، "كرد فعلٍ لسيطرةِ الغرب على مناطق من العالم العربي، لكن هذه القومية أُصيبتْ بضعفِ أيدلوجيتها بسبب مرور المنطقة العربية بظروفٍ سياسيةٍ، وأزماتٍ منذ هزيمة حزيران عام (1967) في الحرب مع إسرائيل، وعلى الرغم من ذلك، إلا أن هناك إسهاماتٍ تؤكدُ تجديدَ مفهوم الوحدة القومية، بوقوفِ الدولِ العربيةِ تساندُ بعضها بعضاً قولاً وفعلاً، وبدأتْ القوميةُ تتصاعدُ في حركاتِ تحررٍ وشعاراتٍ ومظاهراتٍ، أسهمتْ في تعميقِ الحسّ القومي في نفوسِ أبناءِ الأمةِ العربيةِ"[2].

(1) مصطفى، عبدالغني، (1998)، الاتجاه القومي العربي في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص19.

(2) الصواني، يوسف، (2003)، القومية العربية والوحدة في الفكر السياسي العربي، ت: سمير كرم، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، ص58.

لقد عايشَ المجتمعُ الأردنيُّ نكبةَ فلسطينَ، وورث كثيراً من الهموم القوميةِ والاقتصاديةِ والاجتماعيةِ، فاتحدّ الشعبان، وربطَ الواقعُ حياة أبناءِ الأردنِّ، وأبناء فلسطين واستلهم الكتابُ من أبناء الضفتين، المأساةَ وحياةَ اللاجئين في أجود أعمالهم الروائيةِ، وركزتْ معظمُ الروايات الأردنية على جوانبِ البطولةِ في الكفاح وحتميةِ تحريرِ الأرضِ، ومحاولة الوحدة بين الدول العربية، كما خاضتْ الرواية في المضامينِ القوميةِ وأوضاعِ العالمِ العربي المختلفة.

والبراري أحدُ هؤلاءِ الكتاب الذين عبّروا عن واقعِ بعضِ الأحداثِ من خلال كتاباتهم ورصدوا الوعيَّ السياسي لهذه الأحداثِ من خلالِ كتاباته الروائية، وتعامله مع الفقراء الذين اعتبرهم المحرك الأول والأساسي للثورة، ومحاولة ربطه بين ثورة الفقراء وثورة الوطن. ومن هذه القضايا القومية:

1.5.2 القضية الفلسطينية

لم يكن الأردنيُّ بغائبٍ عما يحيط به وبأبناءِ أمته من ظروفٍ سياسيةٍ مرّتْ بالوطنِ العربيِ نتيجة الأحداث التي شهدها خلالَ القرن الماضي، ولعل القضيةَ الفلسطينية تمثلُ الجوهر الحقيقي لهذه الأحداث، والمحورَ الأساسيَّ الذي دارتْ حوله عمليةُ الصراعِ العربي الإسرائيلي. وتعدُّ القضيةُ الأولى التي تُعطي للأدباءِ والشعراءِ مجالاً رحباً للتعبيرِ عن العواطف والمشاعر، وللتبشيرِ بالنصرِ والمستقبل القومي. والمتتبعُ للراوية في الأردن لدى الجيل الجديد، سيلاحظُ سيطرةَ القضايا الفلسطينية وهيمنتها، فبعضُ الأدباء يتخذُ من فلسطينَ وقضيتها منطلقاً ينطلقُ منه وآخر يتخذُ من النكبةِ وامتداداتها مساحةً واسعةً لكتاباته.

تفاعل الأدبُ بشكلٍ عامٍ مع النكبة، وكانت تأثيراتها أعمق من أن تكون موضوعاً، أو قضية انشغلَ بها الأدبُ، ومن هذه التأثيرات: "أنها جعلتْ حضورَ الجماعة وهمومَها ومشاكلها تطغى على الذاتيةِ والفرديةِ، فأصبحَ همُّ القضية الفلسطينية هماً عاماً يسعى له جميعُ الأدباء للتعبيرِ عنه في كتاباتِهم"[1]، لذلك تحضرُ القضية

(1) محمد، عبيدالله، (دت)، القوس والحنين (التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد المقدسية 1961-1966، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، ص49.

الفلسطينية في أعمالهم على مستوياتٍ مختلفة سواءً أكان الحضورُ صريحاً بحيثُ تُشكل القضيةُ من أحداثٍ وشخصياتٍ ومواقفَ ذات علاقة واضحة بفلسطينَ، أم كان الحضورُ على هيئة مرجعية تستندُ الكتاباتُ إلى آثارها وتفاعلاتها، وغالباً ما يكون حضورُ الواقع ومكوناته الجديدةُ أكثر بروزاً حيث ينصرفُ الكاتبُ إلى مواجهةِ هذه المكونات ومحاوراتها.

تتخذ القضية الفلسطينية منذ بدايتها بُعداً قومياً لأسباب كثيرة كان من بينها؛ أن عدداً هائلاً من أبناء فلسطين قد رحلوا إلى الدول العربية ولا سيما المجاورة منها، وإحساس الناسَ بأنّ ما حدثَ في فلسطين هو مسؤولية كل عربي. فاستطاع البراري أن يعبّر في أعماله، وعبر أحداث رواياته عن هذه المعاناة، ومساندة إخوانهم الأردنيين لهم "وربط ذلك بمضامين اجتماعيةٍ راسخة محكومة ببنيتها الريفية، فالهزيمةُ السياسيةُ تتشكل عبر قنواتٍ من الصراعِ الاجتماعي إذ يتقاطع ما هو اجتماعيٌّ مع ما هو سياسيّ في الرواية، فتبدو الصدمةُ السياسيةُ بالواقعِ واحدةً على الرغم من تنويعها عبر شخصياتٍ متعددة"[(1)].

ومن تلك الشخصياتِ في رواية (الغربان) فاطمة وحسن، ومحمد أبو سليمان، فجميعهم يشتركون في تأثيمِ الواقعِ السياسي ووضعه في دائرة الشبهة، ففاطمة ترى أنّ الواقع مأسورٌ لحالةٍ من الكلام يغيبُ عنها الفعلُ غياباً كلياً فتقول: "أنا أعرفكم جيداً، وأعرفُ قدرتكم على الكلامِ، فالشتائُم عندكم فنٌ خاصٌّ، فهي سلاحكُم، تحاربون الدولَ بالشتائم، وتصنعونَ النصرَ بالكلامِ"[(2)]، ويأتي هذا في سياق تداعياتها مع ذاتها إزاء شنق ياسر (شقيقها)، والتقولاتٌ التي سرت في المحيطِ الاجتماعي الذي تقيم فيه، وهي تقولاتٌ ساهمَ الإعلامُ في تعزيزها من خلال التشهيرِ بشخصه وأفعاله. ومن هذه

---

(1) جميعان، الرفض والقلق والإدانة في رواية الغربان، مجلة أفكار، ع44، ص111.

(2) البراري، الغربان، ص19.

التقولاتِ: "ياسر يعمل كل هذه المصائب"[1]، أمّا أصوات الباعة فأخذتْ تشهّر به قائلة: "اقرأوا عن السفّاح الخطيرِ، أخطر عصابة في البلد"[2].

يتقن الواقعُ الاجتماعي تأثيمَ قيم اجتماعية وعواطف سامية، ويعمل على إبعادها عن معناها الحقيقي؛ كالعلاقة الصادقة التي كانت بين (فاطمة وحسن)، فحاول الواقعُ إخراجها من مضمونِها الحقيقي بوصفها حباً صادقًا وعاطفةً ساميةً ونجد تمثل هذه القيمة على لسان فاطمة إذ تقول: "ماذا تعني أربع سنوات من الحب، أو حتى عشر سنوات... ماذا تجدي كلها، ما دام الحبُّ مجرد كلامٍ، وأشعار، وطلاسم، تُقال لاستدعاء الجن والعفاريت"[3].

إن الهزيمةَ السياسية هي نتاجُ هزائم عاطفية تنتجها سيكولوجية خاصة في التربية والعلاقات الاجتماعية، فشخصيةُ حسن تعبر عن موقفها السياسي عن طريق التداعي، والتذكر لمآسيه الاجتماعيةِ التي مرّ بها على صعيد العلاقات الأسريةِ والاجتماعيةِ داخل المجتمعِ فيقول: "قأقفز فوق حاويةِ مغلقةٍ، حتى أكون بارزاً كقائد يزني بالكلماتِ، أمام جحافلٍ لا تأكلُ إلاّ الطاعة، ولا تتذوق سوى الولاء، ولا تستغل شيئاً من أعضائها غير صراخ التأييد ونهيق العهود البالية"[4].

فهذا الموقفُ ينبعُ من تأثيرِ السلطة الأبوية التي تعرّض لها وأدت به إلى الكره للسلطة السياسية فيرد على لسانه قائلاً: "جيلُ الآباءِ أمثال أبي لم يتعذبوا مثلنا، لم تأكلهم الأحزانُ كالنارِ... لم يفعلوا شيئاً غير شتمنا... ماذا جلبوا لنا غير الهزائم"[5].

وفي الرواية نفسها نجد شخصية (محمد أبو سليمان) أكثر الشخصيات التي تعصف بها التحولاتُ، وأكثر قطعية مع واقعه من الشخصيات الأخرى، إذ تتعرض حياته لاهتزازاتٍ متعددةٍ "فهو عبر كل انكسار يقعُ فيه يحاولُ التعويض والبحث عن حلمه، لينتهي به الأمرُ إلى انكسارٍ آخر، إذ كان مسكوناً بالتمرد والرفض مقتنعاً

---

(1) البراري، الغربان، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص92.

(5) المرجع نفسه، ص79-80.

باختياراتـه وإرادتـه، علـى الـرغم ممـا يكلفـه ذلـك مـن مسـاءلة. فهـو يتجـاوز مـدة إجازتـه العـسكرية؛ لأنـه اسـتحلى مـا هـو فيـه مـع إحـدى عشيقاته خضراء، "خـضراءُ امـرأةٌ لا تُنسى، من لا يعرفها لا يعرفُ شيئاً من عنفوانِ النساءِ عندما يتمرّدن على القواعد"[1]. فيتلقى عقاب القائد، وهو الحلاقة، واستلام الخفارة.

ثم يُعاقب عسكرياً مرةً أخرى، لأنـه خـالفَ الأمـرَ العسكري للـردِ علـى اليهـود عنـد قـصفهم قاطفـاتِ الزيتـون ومـن بيـنهنَّ رتيبـة، فعنـدما وقعـت عينـاه علـى رتيبـة يقـول: "أسـرعتُ وألهـثُ مـن التعـب والانفعـال وكـان الـدمُ ينـزفُ مـن جبينهـا بعـد ذلـك تمـتْ محاكمتي في قيادةِ اللواء وسُجنتُ شهراً لأنني خالفتُ الأمرَ العسكري"[2].

ومـن الملاحـظ أن محمـداً أبـا سـليمان قـد يلجـأ إلـى هـذا التمـرّد والـرفض، وسـيلة لاستعادة الكرامة الشخصية والسعي نحو النبل الأخلاقي والمثل العليا، التي نجدها لدى عواد فيـرد علـى لـسان محمـد أبـي سـليمان قـائلاً: "وخـروج حسن ولـم يعـد، طـز علـى العالم، العالم كله على حذائي، أنا محمد أبو سليمان، أنا القنابل التـي لم يخلق مثلها، اسألوا عنـي السلاح التالف الذي قاتلنا بـه، اسألوا عنـي رتيبـة، اسألوا عنـي عواد ذلك البطـل الحنطـي، تلـك الـصورة التـي لا تُمحـي"[3]، ذلـك البطـل العظـيم المنـسي. فهـو شخصية متوحدّة مع الحالة الفلسطينية عبر منعطف العلاقات النسائية المتعددة، مع؛ خضراء، وفاتن ورتيبة وزريفة.

ولعل السبب في إقامة هذه العلاقاتِ، هو الخروجُ من ازدواجية الفعل الذي يحكم سيكولوجيته، باسـتثناء علاقاتـه مـع (فـاتن). فجميـعُ النسـاء اللـواتي أقام معهنّ علاقاتـه لهـنّ خـصوصية مرتبطـة بقـضايا المواجهـة والحـرب، فخـضراء أرملـة "مـات زوجُهـا برصـاص اليهـود"[4]، ورتيبـة تعرّف بهـا عنـدما أنقـذها "مـن رصـاصِ اليهـود"[5]، فهـذه العلاقات تولد في نفسه حالات من التوهجّ النضالي والحماس "كنت أهذي برتيبة، وأنا

(1) البراري، الغربان، ص41.
(2) المرجع نفسه، ص51.
(3) المرجع نفسه، ص49.
(4) المرجع نفسه، ص43.
(5) المرجع نفسه، ص50.

أصبُّ نار غيظي تجاه الغرب"[1]، كما نجده يتمنى الزواج من هذه العشيقة قائلاً: "لو تزوجتُ رتيبة لهزمتُ الغزاة وحدي، ولكني خسرتها، فخسرتُ الحربَ"[2].

وتكشف المواقف السابقة عن ارتباط هذه العلاقة بالقضيةِ الفلسطينية فهي فتاه وطنية، قامت بعمليات انتحارية ضد العدو، فهذه العلاقة رمزٌ لحركة النضال الصحيحة قبل انحراف خط سيرها. وأما قيمةُ الوحدة مع الضفة الغربية، فتبرز من خلال دفن ساقي عواد في نابلس، وجثته بمكان آخر شرقي النهر، فيرد على لسان محمد أبي سليمان قائلاً: "عواد الذي أصبح إلهاً للوحدة، إليكم يا مَنْ تطالبون بالوحدة، عواد مخترع الوحدة مات وانقسم جسدهُ إلى شطرين، ودفن في الضفتين... من أجله تتوحد الأرضُ، ومن أجله تتوحدُ الشعوبُ"[3]. وضمن مقدرة الكاتب الفنية والحكائية، استطاع استذكار دور الأردنيين من خلال بطولات عواد وصديقه محمد أبي سليمان تجاه القضية الفلسطينية، وتطلعاتهم نحو الوحدة، "كان الأردنيون يدركون بأن الخطرَ الأكبر على القوميةِ العربيةِ هو خطرُ الصهيونية، فأخذوا يهيئون أنفسهم للزحف إلى فلسطينَ انتصاراً لها، وبثّ الحمية والحماس في نفوس أهلها"[4]، وهكذا عاش الأردنيون جوّ الثورة والمظاهرات والاضطرابات.

ولعل من أكثرِ الصورِ النضاليةِ فجاعةً على أرض فلسطين ما ينقله الكاتبُ في الموقف التالي على لسان محمد أبي سليمان المدافع الأردني إذ يقول: "كنا في زيتا وقتَ الغروب، فسمعنا أصوات قصفٍ، فاشتعلتْ النارُ في موقعنا، وعندما أسرعنا إلى الدبابة، كان الجنديُّ فلاح متفحماً في برجها المحترق، منظرهُ ولحمُ جسمه ملتصقٌ على الحديدِ يورثُ الجنون، أما السائقُ فتنفر منه نوافير الدماء"[5].

---

(1) البراري، الغربان، ص59.

(2) المرجع نفسه، ص48.

(3) المرجع نفسه، ص189.

(4) دورزة، عزة، (1989)، القضية الفلسطينية في مراحلها، ج1، المكتبة المصرية، بيروت، 137.

(5) البراري، الغربان، ص37.

يجسد البراري الموقف الأردني المشرّف تجاه القضية الفلسطينية من خلال الصور السابقة التي تكشفُ عن الوعي القومي والوطني لدى الإنسان العربي بعامة والأردني بخاصة، في رفضِ الاستعمارِ والذل والهوان.

أمّا في رواية (تراب الغريب) فيكشفُ البراريُّ عن المعاملةِ التي يُعاملُ بها الشعبُ الفلسطيني أثناء عبوره الحدودَ من فلسطينَ وإليها، فيرد على لسان سعدي قائلاً: "ننتظر دورنا منذ ساعاتِ الصباح، ابتهجتُ عندما وصلتُ العسكري الذي حدّقَ بوثيقة سفري، وهزّ رأسَه فلسطيني...!! وقّف هناك لمّا نشوف آخرتها معك... أخذتُ أبكي كل لياليَّ"[(1)]، بكى الآلاَم الفلسطينيةَ الأزليةَ، وبطولاتِ كفاحٍ عربية، وصور وحشية اليهود متخذاً المدن والأماكن الفلسطينية مسرحاً لهذه الأحداث، كجنين، ويعبد، وزيتا، والعيزرية".

يركز البراري على القضيةِ الفلسطينيةِ من جوانب عدةٍ منها؛ صورة الشعب الفلسطيني، وما عاشه من معاناة، وسوء معاملة، وصورة المقاومة الفلسطينية الأردنية بكل صمود وثبات رغم صعوبة الظروف، كما نجده يتخذ من أبطال رواياته ما يخصّ القضايا القومية رموزاً للأرض التي ترزخ تحت وطأة الاحتلال، وهي تتعشق للوحدةِ والحريةِ، وتحولُ دون هذه الرغبة أهوالُ الهزيمة والانكسار والتخاذلُ الوطني، وتردي الوضع الاجتماعي، فكيف لمثل هذه الشخصية أن تنهض بالمسؤولية القومية؟

2.5.2 الحروب الدائرة في المنطقة العربية في روايات البراري

لم يقتصرْ حديثُ الكاتب عن الموضوعاتِ القوميةِ على القضيةِ الفلسطينية، بل امتدّ إسهامُه إلى الحديثِ عن المشاركةِ العربيةِ في النضال ضد المستعمر بصورة حروب وقتال، حيث صورها البراري برؤيةٍ إنسانيةٍ تحملُ بُعداً سياسياً قومياً.

ومن هذه الحروب، حرب عام 1948، حيث شاركَ أبناءُ الأردن في الدفاع عن فلسطين، إيماناً منهم بأن الوطنَ العربيَّ واحدٌ، والمشاركة الجماعية في دفع العدو واجبٌ قوميّ، لذلك استطاع المجتمُع الأردني أن يعيشَ نكبة فلسطين بكل أبعادها

(1) البراري، هزاع ضامن، (2006)، تراب الغريب، دار أزمنة، عمان، ط1، ص30، 32.

وأعبائها الهائلةٍ، ولهذا كانت تجربةُ الأدباء سواءً في الأردن أو في باقي الدول العربية عميقة، ومعاناتهم صادقة، إذ استطاعوا أن يصوّروا بكتاباتهم معاناة الأهل المستمرة في الوطن المحتل، وممارسة العدو ووحشيته تجاه أبناء فلسطين.

يرثي الكاتبُ حالةَ الضياع التي أصابت مدن الضفة الغربية، وغياب التخطيط للمعارك التي يخوضها الإنسان العربي بعد انتهاء حرب 1948، "حيثُ سقطت القدسُ كاملةً حتى التلالِ الغربيةِ في يدي قواتنا لكن القائد الإنجليزي أمرَ القواتَ بالانسحاب، فخرجتْ من خنادقها في تلك التلال فهاجمها اليهود، وأبادوا منهم الكثيرين... إنها مؤامرةٌ كبرى"[(1)]، موجّهة ضد العرب الذين لم يكونوا في ذلك الوقت على أتمّ استعداد للحرب، ولم يزودوا بخططٍ عسكرية وذخائر وهكذا أسفرتْ الحربُ عن سقوط معظم أراضي فلسطين بيد الأعداء[(2)].

يسترجع الكاتبُ بعضاً من أحداثِ الحرب، فيرى فيها يوماً مشؤماً بالنسبة للبطل محمد أبي سليمان، حيثُ شاهد منظَر استشهاد رفاقه؛ عواد، وفلاح، ونعمان، وحبيبته رتيبة، فكان لهذه المناظر تأثيرٌ على نفسيتهِ "إذ أصبحَ يكره العالمَ، ويذهبُ للشرب"[(3)]، وهذا معادل موضوعي للتعبيرِ عن خيبة الأمل والشعورِ بالإحباط، والعجزِ أمام الهزيمة.

فعندما يقارن بين صور النضال في حرب 1948 وما بعدها يجد اختلافاً كبيراً فيقول على لسان البطل قائلاً: "في الـ48 كانت الحربُ تختلف... أما اليوم فكل شيءٍ واضح، اللعنةُ على هذه الباراتِ، عندما ضقتُ ذرعاً صحتُ كديكٍ منحوس، أين الوسكي يا أميل"[(4)]، يشربُ ليسرّي عن نفسه وينقل لنا اعترافه بعد الشرب عن الفوضى في استراتيجية التعامل مع القضية الفلسطينية من حيثُ انتشارُ هذه البارات التي أدت بدورها إلى ضعف المقاومة، وعدم الثقة بدور الشباب في الدفاعِ عن الوطن، ويحمّلهم مسؤولية موت رتيبة- أي ضياع أرض فلسطين قائلاً: "شبابُ هذه الأيام ليس فيهم من

---

(1) البراري، الغربان، ص186.

(2) زعيتر، أكرم، (1986)، القضية الفلسطينية، دار الجليل، عمان، ص115.

(3) البراري، الغربان، ص37.

(4) المرجع نفسه، ص36.

الرجولةِ شيء"[1]. هكذا يضعُ الكاتب النقاط على الحروف إذ يدينُ تقصير الجيوش العربية عشية حرب 1948 في الدفاع عن فلسطينَ، فيلجأ إلى الرموزِ الشفافةِ والتعبيرِ الساخر كقوله: "لتسقط الكلماتُ الكبيرةُ لتدّمر الخطاباتِ الزنانة، لتمت إدعاءاتُ الوحدة"[2].

أما حرب عام 1967، فقد صور الكاتبُ آثارها وويلاتها في تاريخ الأمة العربية، "فتلك الهزيمة التي فاجأتْ العربَ وهم في حالة من الفرقةِ والتمزقِ، والاختلاف حولَ الظواهر والابتعاد عن الجوهر مما ادت إلى ضياع هذا الجزء من الوطن العربي، وكانت بمثابةِ استمرار لمخطط الاستعمار البريطاني الذي رسمته بريطانيا منذ بدايات هذا القرن"[3]، وقد كشفت هذه الهزيمةُ عن مدى التخلّف الذي تعيشه البلاد العربية من؛ بؤس الحياة، وانعدام الحرية والديمقراطية، والاستبداد السياسي والتفرّد بالحكم.

يكشف البراري في روايته (تراب الغريب) عن سياسة تدعو إلى نزوح أهل فلسطين عن أراضيهم جرّاء حرب 1967، فقد صوّر نزوحَ الشعب عن أرضه إلى الدولِ المجاورةِ؛ كأنه الحل الأمثل لمأساته والمخرج الوحيد لهذه الجموع النازحة، فسعدي اجتاز الجسرَ حاملاً ثيابه وأحلامه"، أما الأبُّ فرفضَ النزوح، وقد أسكت الأمَّ بصوتهِ الغليظِ وهو يردد : "الرحيلُ مسلسل إذا بدأناه لن ننهيه أبداً، عندما أموت أريد أن أكون هنا، ليذهب سعدي من أجل أيامه"[4] إنه لموقفٌ إنسانيٌّ محيّر راود هذه العائلة، فرفضوا النزوح وفضلوا البقاء.

يلجأ سعدي مع عائلته من يافا إلى نابلس بعد النكبة، حيثُ وُلد وتدرجت طفولُته في مخيمها الفقير فيصفُ حياة اللاجئين الأطفال قائلاً: "أخذَ يصنعُ كرةً كبيرةً من الأقمشة المحشوة بالورقِ والقطنِ، بكل ما هو متاحٌ؛ ليقودَ أولاد المخيم، والتفوّق على أولاد الحي الغريب، ولم يكدْ يتفتق وعيُه حتى بنت نكسة 67 خياماً جديدة شرقي

---

(1) البراري، الغربان، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص189.

(3) الخطايبة، صايل زكي، (2002)، حوار في الوطنية، الأردن منذ فجر الحضارة حتى عام 2002، عمان، ص166.

(4) البراري، تراب الغريب، ص34.

النهر؛ ليشرعَ اللاجئون في نزوح آخر"[1]، فموقف هذه العائلة يمثل المعاناة الحقيقية للشعب الفلسطيني، وما ويمثل نموذج للتهجير القسريي المعاناة، مما جعلهم غير واثقين في مصداقية العرب إزاء قضيتهم.

أمّا شخصيةُ محمد أبو سليمان في رواية (الغربان) فتتجه اتجاهاً رمزياً في التعبير عن الانهيار والضياع عقب الهزيمة، فهو بطلٌ فقيرٌ مدافعٌ يرضخُ لسلطة اجتماعيةٍ وأخرى ذاتية، قدمه البراري بصورةِ بطلٍ نضالي فعندما نقرأُ الرواية، ونتسلسلُ مع الأحداثِ التي مرّت بالبطل أبي سليمان، "يُخيل إلينا للوهلة الأولى أن الكاتب يصور مجتمعاً متهتكاً بالفساد، يكفرُ بالقيم والتقاليد، وينساقُ وراء النزوات المادية وشهوة الجنس، ويبعثر الضحايا في كلِّ اتجاهٍ، إلاّ أنك سرعانَ ما تلتقطُ ألغازهَ حين تتداخلُ النزعاتُ الخاصة مع المصير القومي، فإذا فلسطينُ وطناً ممثلاً، وأرضاً شتاتاً تتحلّقُ حوله أدوارُ الأبطالِ في صراعاتهم مع الحياةِ، وغرائز الذات"[2].

وبلفته فنيةٍ من الكاتبِ نجده يشيرُ إلى أسبابِ هذه الهزيمة بصورةٍ رمزية وهي؛ انشغال أصحاب القرار والحكام بمصالحهم الشخصية وصراعاتهم مع الحياة، وتفكك المجتمع وقد جسّد هذه الأسبابَ في مواقفِ البطل محمد أبو سليمان و انشغاله بعلاقاتِ الحبِّ واللقاءات غير الشرعية –كما مرّ سابقاً– فيصورُ دفاعهَ في معركةِ الكرامةِ حيث يقول: "في الكرامة قاتلتُ وحاربتُ بجنونٍ لم تعهده جبهةٌ، قلتُ في نفسي: سنسحقهم وأعودُ إلى قبرها؛ لأموت هناك"[3]، ثم يذكرُ في موضعٍ آخر بطولاتِ أصحابه عند تعرضهم لضربات من قبل دبابات العدو إذ يقول: "كانت ضرباتُهم مركزّة، واستعصتْ علينا مقاومتُه، لكنني صوّبت غضبي عليهم ودمرتها"[4]. وبهذه اللفتة يحاولُ الكاتبُ استنهاض الهمم ورفع الإحباط الذي خيم على العرب، "ومن تجليات هذا الاستنهاض بروز شخصية المخلّص بوصفها رمزاً معبراً عن تطلعاتِ الجماعة المقهورة

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص32.

(2) الهاشم، جوزيف، (2002) رواية الغربان لهزاع البراري تطابق حسّي بين الأفكار والواقع، الرأي ع11439، 11/14.

(3) البراري، الغربان، ص185.

(4) المرجع نفسه، ص186.

وأحلامها"[1]، وهذه الشخصية مثّلها محمد أبو سليمان في رواية (الغربان) كشخصية مدافعة تحرّض على القتالِ في سبيل الحصولِ على النصر والحرية.

ومن الأسبابِ التيُ ذكرت، أن معظم من يمثل العقلية العربية ممن كانوا يمارسون الكتابةَ، أو من الشعراءِ يلقون قصائدهم بفلسطينَ ويربطونها بمحبوباتهم؛ كشخصية حسن في رواية (الغربان) التي تمثل الشعراء الذين لا يمتلكون ما يدافعون به عن فلسطينَ غير قصائدَهم الشعريةِ فيقول: "عزيزتي فاطمة، كل القصائد التي كُتبت هي لك فما كتبتُ القصائد بحياتي لغيرك، ولغير فلسطين... ، ولم أذكر سوى اسمى، لم أذْكر اسم أبي أو جدي"[2]، ويذكر الكاتُب يوَم الكرامة، فيصفُ مواقف البطولة؛ كموقف والد عماد الجناني فيصفه قائلاً: "أبي اشتعل في دبابته يوم الكرامة... تفحم حتى صار بحجم طفلٍ وليدٍ، لم يعرفوه إلاّ من رقم دبابته"[3]، ثم يذكر بطولات جابر الثعالبي الذي كان يرى أن الحربَ بالنسبة له تعني ضرورة الموت. وذكر هذه البطولات لا يعني أن نغفل حالة الانكسار والانشراخ التي عاشها الناسُ بعد الهزيمة؛ كسقوطِ المدن الغربية، وتشريد الأهالي، وقتل النساء والأطفال والجنود.

ومن الحروبِ العربية الحرب على العراق حيثُ يذكرها البراري في روايته (تراب الغريب) ممثلةً بعزيز الذي كان يقاتلُ في العراق، ثم أصبحَ لاجئاً فيقول: "أقاتلهم واليوم أذهبُ إليهم لاجئاً!! شيء يستحقُّ الضحكَ والبكاء معاً"[4]، ثم يشير إلى ما خلفته هذه الحربُ على أرض العراق من هدم للمنازلِ، وتشريد للأهل، فيصفهم قائلاً: "لن نبقى، سنحملُ السيوفَ ونتركَ للبنادقِ أعنتها، فتجوسُ خيْلنا بالدماءِ وتتجمل بالأحمر"[5].

---

(1) الصالح، نضال، (2001)، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة اتحاد الكتاب العرب، ص68.

(2) البراري، الغربان، ص68

(3) البراري، تراب الغريب، ص79.

(4) المرجع نفسه، ص132.

(5) المرجع نفسه، ص66.

وعلى لسان عصمت نستشف آثار هذه الحرب على العراق إذ يقول: "بدأت كرجلٍ مهمشٍ، مغبر بغبار معارك مشوهة، بدأ كأنه استعار ملابسه من جندي متقاعد"[1] وعلى الرغم من هول هذه الويلات إلاّ أن الشعبَ العراقي لا زال يمتلك إحساساً صادقاً بحتمية الخروجِ من المأزقِ وانتظارِ بوابة الأمل بقولهم سنحملُ السيوفَ، ونتركُ أعنة البنادق.

يستذكر الكاتبُ تصاعد الحرب الأمريكية على العراق، التي استهدفتْ الوجودَ القوميَّ والإنسانيّ للأمة العربية من خلالِ العدوان على العراق، الدولة الوحيدة التي وقفت متمردةً في وجه المخطط الاستعماري الصهيوني، كما يستذكرُ موقفَ الأردن تجاه العراق، حيثُ كان في طليعةِ الدول العربية التي أدركت حقيقة انتمائها للأمة العربية ملكاً وحكومةً وشعباً.فأعلن منذ البداية أنه مع العراق، لاستعادة حقوقه التي هي حقوق العرب أجمعين" وتمثل ذلك بموقف جابر الثعالبي بقوله: "أعود من الحروب كلها بهذا الجسد وهذه الروح هي الخيانة التي لا تُمحى، هم استشهدوا؛ لأنهم أكثر طهراً منّي"[2]، فلا غرابة في موقف الأردن الذي يحمل همّاً قومياً يتعدّى حدود القطر والإقليم، وهو صاحب رسالة قومية خالدة مند فجر تأسيس الإمارة، وصاحب موقف مع كل قطر عربيّ.

ومن الحروبِ التي أشارَ إليها البراري، الحرب الأهلية في لبنان عام (1982)، وما جرّته من ويلات على الشعبين الفلسطيني واللبناني، عندما ضربت القواتُ الإسرائيليةُ المقاومةَ الفلسطينيةَ داخل لبنان. حيثُ احتلتْ إسرائيلُ الجنوبَ اللبناني بتأييد من القواتِ اللبنانية. فيصور البراري آثار هذه الحرب من خلال عائلة نسرين إذ يقول: "نسرين شيءٌ مختلف ونقي، شوهتْ طفولتَها الحرب الأهليةُ، والدها أغلق محل بيع الملابس، وانعزلَ في بيته وتسلل وحيداً إلى بيروت الشرقية، وفي الطريقِ قُتل بسبب انفجارٍ مفاجئ، فأصبحَ قطعاً صغيرة لم يعرفوه، لولا سند مالي في جيب

(1) البراري، تراب الغريب، ص40، 103.

(2) المرجع نفسه، ص76.

سترته"[1]، وقد أُحضر في كيسٍ أسود لم يزنْ شيئاً، فدُفن في ساحة المنزل لعدم استطاعة زوجته وابنته نسرين الخروج إلى الكنيسة بسبب القصف المستمر.

خيّم الحزنُ على العائلة حتى بدأتْ المرأتان بعمرٍ واحد، فيردُ على لسان نسرين قائلة: "قلت إنو الحرب وحدّت أعمارنا، أنا بدأتُ أكبر بسرعة، وأمي بدأتْ تصغر، بدتْ لي فتاة ممشوقة فارعة الطول"[2]، ثم استمرت آثارُ هذه الحروب تظهر على العائلة فأصبحت نسرينُ تستجدي رغيف الخبز من منازلِ بعض الجيران: "وأصبحتْ الأمُّ تخرج كل ليلة ترتدي فستانَ السهرة الذي يفجر كل فتنة فيها، وتحمل زجاجة الوسكي، ولا تعودُ إلاّ في ساعةٍ متأخرة"[3]، وهكذا أخذتْ جدرانُ البيتِ الذي قاوم حروباً كثيرة بالسقوط والانهيار.

يذكر البراري آثار الحرب الأهلية في لبنان على الشعب اللبناني، وعلى الروح العربية من خلال مأساة والد نسرين الذي دُفن في حديقة المنزل، وخروج الأم ليلاً إلى الملاهي، وما هي إلاّ صورة يقدمها الكاتب عن واقع الحياة الاجتماعية جرّاء هذه الحرب، حيثُ تنهار القيمُ والمثلُ بخروجِ الأم والعودة في ساعة متأخرة من الليل. فهذه الصورةُ الساخرة للوضع القائم، قد ارتسمتْ على مظاهر الحياة في بيروت. وانعكس ذلكَ كله في الأدب والفكر، وشكل صدمةً قويةً للمثقفين العرب، وكان للمبدعين الأردنيين دورٌ ورأي في هذه الكارثة؛ لذلك نجد البراري في روايته (تراب الغريب) يذكر الحربَ في بيروت مدينة الحلم العربي وملاذ السياسيين الهاربين من آلة القمع السياسي والتعذيب.

يرتبط ذكر الحروب في أعمال البراري بثلاثة أمور هي، الموتُ والتشويهُ والفسادُ الاجتماعيّ والسياسيّ، فالموتُ تمثل في استشهاد شخصيات رواية (الجبل الخالد) و (تراب الغريب)، و(حواء مرة أخرى). أمّا ارتباط الحربِ بالتشويه، فنجده في شخصية الجندي المناضل عواد الذي أصيب أثناء مواجهته مع العدو، حيثُ عجز الطب عن علاجه وإصلاح ما أفسدته الحرب. وهكذا دمّرت الحربُ حياته وجعلته يعيش بعزلةٍ

(1) البراري، تراب الغريب، ص29، 43.
(2) المرجع نفسه، ص44.
(3) المرجع نفسه، ص42.

نفسيةٍ واجتماعيةٍ مريرة ،وترتبط الحرب أيضاً بالفساد الاجتماعيِ، فبعضُ الحروبِ تُقام لأتفه الأسباب، لكن النتائج كبيرةٌ؛ كالموتِ والتشويهِ والدمارِ والفساد الاجتماعي والأخلاقي، ومن صور الفساد هذه الناتجة عن الحرب ما نجده في رواية (الغربان) حيثُ أفسدت الحرب شخصية المناضل (محمد أبو سليمان) وقيوده الاجتماعية وترك أسرته بسبب تعلقه بمحبوبته رتيبة إحدى بنات الضفة الغربية. إضافة إلى إمعانه في الشرابِ واللهوِ والعلاقات غير الشرعيةِ، وبذلك يتضحُ لنا أن الحرب بالنسبة لهذه النماذج الروائية تسيء لها وتؤدي إلى التلاشي والتبدد، وتصبح مصدر وضاعة الإنسان واحتقاره.

لقد رأينا كيفَ عالجَ الكاتبُ القضايا القومية في رواياتهِ سواءً بصورةٍ مباشرةٍ أو بصورة رمزية. أمّا القضايا الوطنية فتشمل:

3.5.2 الحرية والديمقراطية

تعدُّ الحريةُ والديمقراطيةُ من الأمور الأساسيةِ في تقدّم الشعوب و إدارة الحوار وبناء المجتمعات، وتعني تخلّص الإنسان من كل قوة تُفرض عليه وعلى أفكاره وأفعاله وأحاسيسه ومواقفه سواء كانت هذه القوة ؛ سياسية ودينية واجتماعية واقتصادية وأخلاقية، أو قوة العادات والتقاليد. ومن الطبيعي أن يرفضَ الإنسانُ السلطة المفروضة عليه، ويحاول أن يبحث عن ذاته "و يحصلُ على الشعورِ النفسي والقناعة الفكرية بوجوده وأهميته، ويحققُ ذاته بالعملِ والغذاء والسكن والثقافة والمتعة"[(1)].

عبرت الروايةُ العربيةُ عن واقع الأمة وجسّدتْ أزماتِها العامةَ وطموحاتها من خلالِ شخصياتها الروائية الفردية، ونقدتْ أزمة الحرية في الوطن العربي من خلال شخصياتها المطاردة والمحاصرة والمعذبة، والواقعة في أسرِ السجنِ والاعتقالِ. كما أنها تنطلقُ إلى المناداة بالحرية والتطلع إلى تجاوز هذا الواقع المُدان إلى مستقبلٍ أفضل وأكثر حرية وعدالة.

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص287.

كما بحثت الروايةُ العربيةُ على امتدادِ العصورِ في غيابِ الديمقراطيةِ وحريةِ الرأي، وطرحَ المثقفون رؤاهم بصورةٍ مباشرةٍ أو غير مباشرة في أعمالهم الإبداعية مستخدمين الأسطورة والرمز والتراث الإنساني، أو اللجوءِ إلى التعبيرِ المباشر للوصول إلى هدفهمِ، والكشفِ عن عناصرِ القوة والضعفِ في الأمة من خلالِ ربطِ العامِ بالخاص وكان البراري أحدُ هؤلاء المثقفين الذين تطرقوا لقضية تمسُّ أغلب الشعوب العربية وهي قضية الحرية والديمقراطية.

كانت معظم شخصيات البراري تخوضُ صراعاتٍ مريرةً للحصول على حريتها في ممارسة أبسط حقوقها. ومن هذه الصراعات؛ التعذيب النفسي والمادي، والسجن والاضطهاد وانتهاك الحقوق وإهدار الكرامة فشخصيةُ حسن في رواية (الغربان) ترفضُ الخضوعَ للقيود؛ لأنَّ مطلبه الحرية والانعتاق من كل أشكال القيود بدءاً بطفولته، حيث كان مقيداً لا يحصل على أبسط حقوقه، وهو التعلم، فيخاطبه والده قائلاً: "مدارس آخر زمن، وشبابُ مثل البنات، لو كنت رجلاً لتركتَ هذه المسخرةَ، واشتغلتَ بالمخبز"(1)، ومروراً بالسلطةِ الأبوية وسوءِ المعاملةِ التي تلقاها حسن من والده، "فلم يشعر أنه أبوه ولم يكن يراه"(2)، وانتهاءً بسلطة الدولة التي كان يعتقد أنها تعيق حركته نحو هدفه وحريته.

وكذلك نجد شخصية (فاطمة) تعاني فقدان الحرية الاجتماعية، فحرمت من العيش مع عائلتها الحقيقية، إرضاءُ لرغبة الست مريم وزوجها. إذ سعت لإبدالها بمولود ذكر والمسمى (بنعيم)، وكذلك حُرم خليل في رواية (الجبل الخالد) وعانى من التعذيب المادي والمعنوي والعملي، فكان يشكو الفقرَ والحرمانَ وفقدان الحرية، لكنه يتطلع إلى الحرية فيقول: "إنّ الحرية عندي تساوي الدنيا وما فيها"(3)، لكن المعلم عبد الرحمن جمعة سلبه هذه الحرية، فهو يحُّب أن يعملَ في ساعاتٍ معينة ويستريُح في وقت معين، ونجده يكره الأوامر والآمرين فيخاطبه عبد الرحمن قائلاً: "لمَ لمْ تذهبْ إلى

---

(1) البراري، الغربان، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص65.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص15.

عملك يا ولد"[1]، وفي موقع آخر يخاطبه المعلمُ مشهور ويمنعه من حريته وانطلاقته قائلا: "ما أقوله يجب أن تطيعه... هيا اذهب للعمل"[2].

وعلى الرغم من أن معظمَ شخصيات البراري تعاني عدم الشعور بالحرية، إلا أنها تبحثُ عن منطلقاتٍ لحريتها، فتبدو الحاجةُ الاقتصادية التي تجمع (خليل وعفاف) في رواية (الجبل الخالد) تختلف بطبيعتها، فقد كان خليل ينتمي إلى طبقة فقيرة تتميز بالفقر والحرمان تلك التجربة التي لم تمرّ بها عفاف، فهي لم تجع أو تتشرد بحثاً عن لقمة العيش، أمّا خليل فقد مرّ بهذه التجربة، لكنه يطمحُ إلى تغييرِ وضعه الاقتصادي، إنه طموح الطبقة الكادحة التي تعاني أزمة اقتصادية حادة، لم يعد المجتمع قادرٌ على إيجاد حلول لها.

وكما تختلف طبيعةُ (عفاف) ابنة الطبقة البرجوازية والإقطاعي الكبير عن طبيعة (فاطمة) ابنة الطبقة الكادحة ذلك أن عفافَ تحاولُ انطلاقاً من وعيها الطبقي أن تتبنى قضية حرية المرأة الشرقية "على أساس أن المرأة هي التي استطاعتْ أن تتمثلَ الدلالةَ الحضارية لعصرنا"[3]، فنراها ثائرةً على سلطة أبيها البرجوازي المتسلّط الذي لم يستطع أن يتمثلَ الدلالةَ الحضارية لقضية حرية المرأة في المجتمع العربي، فمنعها من الاختلاط مع الفتيات، كما رفضَ تزويجها من الشخصِ الذي تحبه، لكنها اقترنتْ به على الرغم من عدم موافقته باحثةً عن منطلق لحريتها.

4.5.2 المقاومة والأحزاب

نحن نعلم أن الوطنَ العربيَّ قد عانى بمختلف أقطاره من استعمار يستغلُّ ثروته وطاقاتِه، ويحاصرَه بأنواع القهر والكبت والحرمان، لكنه قاوم في كل قطر وشكلت المقاومةُ في كل مكانٍ صورةً عظيمةً للنضال الوطنيَّ ضد الاستعمار.

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) شكري، أزمة الجنس في الرواية العربية، ص283.

وقامتْ الروايةُ العربيةُ بمهمة مواجهة التحدياتِ والأزمات التي عانتها الأمةُ العربية في طريق تحررها وتقدمها "فعبّرتْ عن أفكار الأمة، ورصدتْ حركات الجماهير ونضالها عن طريق رسم شخصياتِها وعلاقاتِها ونوازعها وتصويرها لمختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية، كما دعتْ إلى مقاومةِ الاستعمارِ والنضالِ بكل الصور؛ كالمقاومةِ الكلامية والمسلحة"(1).

لقد استقطبتْ المقاومةُ ضد الاستعمار اهتماماتِ المثقفين والكتاب العرب، حيثُ يميل الروائيُّ الأردنيُّ هزاع البراري إلى تصويرُ طرقِ المقاومةِ العربيةِ في بعض رواياته مشيراً إلى المواقفِ العربيةِ والفلسطينية "فالعربيُّ لا يحبُّ الموت من أجل الموتِ، بل يعشقه إذا تعلّق بثنائية الوطنِ والروحِ، وإذا وضُع أمام اختيار طرفي ثنائية الموتِ والحرية، فإنّه يختارُ الموتَ من أجل الحرية"(2)، وتصبح المقاومةُ قبولاً بالموتِ، فمحمد أبو سليمان في رواية (الغربان) ليس بطلاً فردياً بل نموذجاً للشخصية الفلسطينية المناضلة.

إنّ رصدَ الحركات النضالية والبطولات الفرديةِ والجماعيةِ كان أحدُ أهم الموضوعات التي تدورُ حولَها أحداث رواياتِ البراري؛ لتحقيق هدفين رئيسيين، الأول توثيق ما يحدث ورصده بما يستحقه، والآخر بثّ روح الحماس في قلوب الناس من خلال تأكيد دور البطولةِ وجدواها. كما ترصدُ هذه الأعمالُ ملامحَ النضالِ والمقاومةِ المشوبة بيقظة الوعي السياسيِ والاجتماعيِ، "فقد أدت هزيمة الجيوشِ العربية النظامية في حرب(1948)، ثم هزيمتها الثانية في حرب 1967 إلى انعدام الثقة بالجيوشِ العربيةِ كأداةٍ للتحريرِ. وسرعان ما تلاشتْ صورُ بطولة الجيوش العربية وحلتْ محلها صورُ البطل الفردي المتميز، الذي قام بمهمات وعمليات بطولية"(3).

---

(1) عطية، أحمد محمد، (1981)، الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص85.

(2) عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص214.

(3) الأزرعي، سليمان، (2002)، فلسطين في الرواية الأردنية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، ص132؛ وينظر: الناطور، شحادة علي، (1996)، القضية الفلسطينية، دار الكندي، عمان، ط3، ص195.

أمّا الأحزابُ، فلم يكن لها نصيبٌ في صفحاتِ رواياتِ البراري، إلاّ ما جاء في روايةِ (حواء مرة أخرى) على لسان صبحي عندما نقل لنا واقع الأمةِ العربية المنهزم والمتردي من خلال تجربته الشخصية. فبعدَ أنْ قضى مدة السجن أخذ يدورُ في الملاهي والشوارع، يبحث عن عملٍ، وفي الطريق "شدْته يافطةٌ كتبُ عليها بخطٍ أحمر، الحزب"[1]، فدخلهَ وتعرّف على المديرة وإذا هي رانيا توفيق مساعدة، زميلته في الجامعة.

نحن نعلمُ أنّ العمل بالأحزاب قديماً يشوبه الخوف والقلق والخطر. ومع ذلك كان الناسُ يلهثون وراءها بحثاً عن أمرٍ في دواخلهم يشدهم إليها، كالمقاومة غير المعلنة الداخلية والخارجية، فصبحي عندما خرج من سجنه وفي نفسه دافعٌ لينظم إلى حزبٍ ما، وقد تحقق له أنْ دخلَ حزبَ رانيا توفيقِ، فتوجه له السؤال القائل: "لماذا يعزفُ الناسُ عن الأحزاب؟ مع أن الديمقراطية سمحتْ بكل شيء"[2]، فيجيبُ: "سيدتي، الأمرُ بسيطٌ، الأحزاب مسموح بها، فهي أمرٌ عاديٌّ مألوف، لا يوجد فيه شيء من التميّز، أو الخطر؛ فالمسألة نفسية لا أكثر، كما أن تكرار الفشلَ يورثُ عدم الثقة، فالإنسانُ إذا فشل أكثر من مرة خسر نفسه، فكيف بالأفكار والمبادئ"[3].

أراد الكاتب أن ينقل لنا صورةَ التجربةِ الحزبية في المجتمعات، فقديماً كانت الأحزابْ محظورةً، إلا أنها كانتْ تحمل أفكاراً سياسية ووطنية يطالب أعضاؤها برفع شعار القومية للوقوف في وجه العدو، أما اليومُ فقد اضمحلتْ الأفكارُ وأصبح النضال من أجل البقاء "وأصبحت الأحزابُ قشوراً نكرة نخرة"[4]، وأصبح منتسبوها يعانون مختلف ألوان العذاب النفسي والجسدي نتيجةً لأفكارهمِ التي كانوا يظنون أنّها سبيلٌ للإصلاح، لكنهم دفعوا ثمن هذه المعتقداتِ والأفكار.

ويتذكر صبحي ريم المعز زميلته في الدراسة، حيثُ كانت تتبنّى أفكاراً ومبادئ أثناء فترة الدراسة الجامعية، وتحلم بتأسيس حزبٍ له مبادئ وأفكار. ومما استذكره

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص101.

(2) المرجع نفسه، ص103.

(3) المرجع نفسه، ص101.

(4) المرجع نفسه، ص103.

صبحي: "حماسَها الفوّار، لا تدعْ مناسبةٌتفوتها، الأعياد الوطنية والقومية، والمناسبات الخاصة، تستغلُّ المناقشات، لتروّج لأفكارها حتى إذا أيدها شخصٌ جرّته إلى حزبِها"[1]، وهكذا حققتْ ريمُ هدفها، وأسست حزباً تولتْ رئاستَه. وانتسب له صبحي واعتبره منطلقاً لحريته، فالتحول والتغير أمورٌ ضروريةٌ بالنسبةِ له، ولا يتحقق هذا التغييرُ إلاّ عن طريقِ الممارسة الديمقراطيةِ والتمرّد على الظروف النفسية التي ألمت به جرّاء مساعدة أحلام المزيفة.

ومما سبقَ نجدُ أنّ الكاتبَ يدين التجربةَ الحزبيةَ من حيثُ طبيعةُ الصراع بين الجماعات، ويبدو الكاتب موفقاً في اختيار المكان لتصوير هذا الصراع، على اعتبار أنّ الجامعةَ مكانٌ يضمُّ مجموعةً من الشباب مختلفي الانتماءات الحزبية والفكرية؛ ففي داخل الحرم الجامعي تبرزُ مرارةُ الواقع السياسي، وتراجعُ التجربة الحزبية، وذلك من خلال تصوير العلاقات بين الطلابِ التي اختفتْ فيها ملامحُ الصداقة والمودة، لتحلّ محلها الصراعاتُ والمعارك.

فما حدث بين صبحي وصديقته ريم المعز هو انعكاسٌ لآراء وأفكار حزبية فتخاطبة قائلة: "أنت تراوغ... كلامك يدلّ على قناعتك، لكنك خائفٌ لا تريدُ توريط نفسك"[2]، وقد كانت هذه الخلافاتُ نتيجة طبيعية لتأزم العلاقات بين الأحزاب، أو بين عامة الناس والأحزاب، وينعكس هذا على طبيعة العلاقات فيما بينهم.

وما دار كذلك بين ريم المعز ورانيا توفيق من خلافات حول رئاسة الحزب يعكسُ طبيعةَ العلاقات في الحياة الحزبية وانعكاسها على العلاقاتِ الشخصية، فينتجُ عن ذلك انفصالٌ وانقطاعٌ ونشوء أحزاب مضادة: "ريم المعز... ألم تكنْ في حزبكم؟ نعم كانت زميلتي أيام الدراسة ولكن حصلت بيننا وبينها خلافاتٌ حولَ انتخاب رئاسة الحزب، فانفصلت وكونت حزباً جديداً لها"[3].

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص103.

(3) المرجع نفسه، ص104.

ومن خلال ما سبق يتعمقُ إحساسُ صبحي بأزمته وظروفه القاهرة. فلم ينضمَّ إلى أي حركةٍ حزبيةٍ نتيجة الضياع والتشتت، وإنما جذبه إليها في البداية مسعى التغيير والشعارات.

ونخلص إلى القول إنّ الكاتب لم يقتصر في طرحه للهم الوطني على معالجة قضايا الشعب الفلسطيني وحدَه، بل عالج الهمومَ الخاصة بالإنسانِ العربي إينما وجد، ولذلك جاء الهمّ الوطني لديه في صورتين تكمل كلٌّ منهما الأخرى وهما: صورة الإنسان الفلسطيني بشكلٍ خاص، والإنسان العربي بشكلٍ عام، واستطاع أن يقدمَ ملامحَ كل منهما؛ حيثُ قدمَ صورةً واضحةً للإنسان الفلسطيني داخل فلسطين وخارجها، وعمل على إبرازِ معاناتهِ وتصوير كفاحه ونزوحِه، وما تحّملَ من معاناة نفسية واجتماعية واقتصادية. أمّا صورةُ الإنسان العربي، فقد استطاع أن يقدم صورةً موحدّةً في رواياتهِ وفق رؤيةٍ فكريةٍ استمدت عناصرَها من الواقعِ السياسيِ المحيط به؛ من حروبٍ متكررة، وويلات اقتصادية وإنسانيةٍ؛ كما اهتمّ بإبراز دور هذه الحروب وأثرها السلبي في حياةِ الإنسانِ العربي، من حيثُ تعميقُ مفهومِ الاغتراب وغياب الحرية والديمقراطية.

لقد تداخلت عدة عوامل في تكوين رؤية البراري الاجتماعية والقومية والوطنية التي تميزت بإحساسة بهموم الواقع والذي أوحى بالثورة على النظام القائم على الظلم والتسلط فتأمل واقع المجتمع العربي وتحسس القيم الاخلاقية السائدة به وما طرأ عليها من تغيير وانقلاب للمعايير، دعا إلى المقاومة، كما أحسّ سمات النظام السياسي المنهار في العالم، فقابل ذلك بالرفض والتعلّق بالنموذج العربي والبطولة العربية الخالدة.

الفصل الثالث

المضامين الأسطورية والفلسفية والدينية

1.3 المضامين الأسطورية

إن الاهتمام الحديث بالأسطورة يشكّل اعترافاً عاماً بقوة هذه القصص، ولكن لا يزالُ هناك عدمُ اتفاق على مدى هذه القوة، فهي حكايةُ القصص التي تفسّرُ مأثوراتِ الناس حولَ العالمِ وما وراءَ الطبيعة، والآلهة والأبطال، وتروي حدثاً جرى في الزمن البدائي.

بدأت الأسطورةُ كأولِ بواكيرِ الخيالِ الإنساني المبدع، فهي في أبسط تعريف لها "مجموعةُ الحكايات المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية"[(1)] وعلى ذلك يمكننا أن نجد لها تعريفاً آخر "فهي سردٌ شفاهي يعكس مسائل عقدية ويحكي قصة الكون الأولى، ونشأته وتاريخه من خلالِ حكاياتِ عن كائنات تتجاوز العقل الموضوعي، وتخرقُ التصوّرَ العادي. وظلتْ هذه الحكاياتُ تنتقلُ من جيلٍ إلى آخر عن طريق الرواية الشفاهية حتى أصبحت ذاكرةً للموروثِ الجمعي، تحفظُ عاداتهِ وطقوسه، وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس مما جعل لها صفة الدوام والاستمرارية إلى يومنا هذا"[(2)]، كما نستطيع أن تذكر لها معنى أكثر شمولية فهي "رواية أفعال إله أو شبه إله لتفسيرِ علاقةِ الإنسان بالكون"[(3)].

---

(1) داود، أنيس، (1992)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، بيروت، ط3، ص19.

(2) الخليل، خليل أحمد، (1992)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، بيروت، ط1، ص80؛ وينظر: العتابي، سعيد عبدالمحسن، (2001)، الملحمة في الرواية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1؛ وينظر: إبراهيم، عبدالله، (1992)، السردية العربية، الدار البيضاء، بيروت، ط1، ص15.

(3) بسيسو، عبدالرحمن، (1983)، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، دار السنابل، بيروت، ط1، ص34.

أمّا مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، فترى أن الأسطورةَ، "ترسبات ناتجة عن لاوعي الفرد"(1)، ويصفها فرويد بأنها "أنماطٌ أوليةٌ تعبّرُ عن اللاوعي الجمعي للبشر تتعلقُ بروحِ الجماعةِ أو بالنشاط الجمعي الذي تمارسه جماعة ما"(2)، فيخالف فرويد في أنه يرى أنّ الأسطورة ليست وليدة فكر فردي، بل إنّ الفكر الجمعي لعصر ما هو الذي أوجدها، فاكتسبتْ صفةَ الديمومة التي تحياها. ولو مضينا في تتبعِ تعريفاتِ الأسطورة فسنجدها عند كلود ليفي شتراوس –كأبرز المهتمين بها "وقائعٌ حدثتْ منذ زمنٍ بعيدٍ، يكمن جوهرُها في القصة التي تحيكها"(3).

ونستطيع القول: إنّ تعريفَ الأسطورة الذي تتبناه دراستنا هذه، يتلخصُ في أنها قصصٌ وحكاياتٌ، تنقل أنشطةَ الإنسان القديم الذي لم يكنْ قد طوّر بعد أسلوباً للكتابةِ التاريخيةِ لتسجيلِ أحداث يومه، فيلجأُ إلى الأسطورة يضعُ فيها خلاصةَ فكرهِ وأنشطتهِ المختلفة، فيقوم الكاتبُ بنقلها عبر كتاباته إلى جيلِ الحاضر والمستقبلِ ليعبرَ من خلالها عن أفكاره. والبراري شأنه شأن أيّ أديبٍ يتفاعلُ مع مجتمعهِ، ومع تجاربه وثقافته، ويتأثر بالظروفِ المحيطة به، ويثري إنتاجه بخلاصة ذلك التأثر. وتوظيف البراري للأسطورة في رواياته يجعلنا نتساءل لماذا لجأ إلى هذا التوظيف؟ ومثل هذا التساؤل يجعلنا نبحث في الأسباب التي دفعته إلى ذلك، ومن ثم الدخول إلى عوالم الأسطورة وتطبيقاتها في رواياته، فأجدني استمدُ هذه الأطر من النظرةِ النقديةِ الأولى، والقراءة المتأنية لرواياته، وبالأخص رواية (تراب الغريب)، و(الغربان)، و(حواء مرة أخرى).

يمكننا القول: إنّ باعثَ البراري لتوظيفِ الأسطورة هو، سعيهُ لإيجاد شكلٍ روائي يعبّر عن حاجاتهِ الفنية، كالأسلوب واللغة والشخصيات، كما أنّه لجأ إلى هذا التوظيف للتعبير عن واقعهِ ومجتمعهِ، فكلما زادَ عليه ضغطُ الواقع زاد عجزه تجاهه فيلجأ إلى

---

(1) عباس، فيصل، (2005)، الفرويدية ونقد الحضارة المعاصرة (بروميثيوس مشيّد الحضارة)، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، ص37.

(2) أأبنيت، (1994)، ما قاله يونغ حقاً، دار الجيل، دمشق، ط1، ص64.

(3) ستشراوس، كلودليفي، (1986)، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبدالحميد، وزارة الثقافة، بغداد، د.ط، ص5، 6.

أسطرته قائلا: "هاجسي ليس البناء الفني فقط، بل أسعى إلى تشييدِ معمار روائي، لا يعتبرُ ابتكاراً خالصاً، ولا نسخاً للتجاربِ المشابهةِ لهذا المعمار، ولكنني لجأتُ إلى نوعٍ من أسطرةِ الواقع لاعتقادي بأننا في حياتِنا اليوميةِ التي إنْ ركّزنا النظرَ فيها نجدها تحوي غرائبيةً غير متنبه لها. فلجأتُ إلى هذه الأسطرة لكسر التسلسل المنطقي للأحداث"[1]، وهكذا يستطيعُ الكاتبُ نقد المجتمع وإيصال رؤيته الداخلية، "ويصبح الحكمُ على هذا الشكل مستمداً من حُسن اختيار الأديب لها، ومن قدرته على توظيفها بأفضلِ صورة"[2].

وثمة دافعٌ آخر جعل البراري يلجأُ إلى توظيفِ الأسطورة في كتاباته هو، الأوضاع السياسية بكل ما تشملُ من ظروفٍ قاهرةٍ، واضطهاد سياسي للأمة العربية، فالبراري قد عاصر أحداثاً سياسية مهمة في معظم الدول العربية؛ في فلسطين والعراق فآلمته هذه الهزائمُ المتكررةُ، ودفعتْ به إلى الترميزِ والأسطرةِ، ولا يعني توظيفه للأسطورة أنه عاد إلى المرحلةِ البدائيةِ في حياةِ الإنسانِ، وإنما نجده وغيره قد اعتنوا بالأسطرةِ، وتفهموا روحها، وقدموا تجاربهم بصورةٍ رمزيةٍ تكادُ تكونُ هذه الصورةُ أقدم صورة عرفها الإنسان وما تزال حتى اليوم أصدق وأقرب للتعبير".

يبدأُ التفكيرُ الأسطوريُّ والفلسفيُّ عندَ الكاتبِ في عناوين رواياته، إذْ يشكّلُ العنوانُ العتبةُ الرئيسةُ لديه، حيثُ ينفتحُ على تأويلاتٍ ودلالاتٍ منها؛ الأسطورية والفلسفية والدينية، فعنوان رواية (الغربان) يشيرُ إلى غُراب البين، كما يشيرُ إلى غراب قابيل وهابيل، وعنوان رواية (تراب الغريب) يحيلنا إلى مدلولاتٍ فلسفيةٍ وأسطوريةٍ ودينيةٍ مضمونها قصة المسيح –عليه السلام– والسيدة العذراء، وعنوان رواية (حواء مرة أخرى) يعود بنا إلى قصة آدم وحواء، وسنرى الحديثُ عن هذه الدلالاتِ بالتفصيل لاحقاً.

---

(1) جلعاد، البراري، البناء الفني هاجسي، روايتي تقوم على أسطرة الواقع، العرب اليوم، 11/28، ص24.

(2) بدر، عبدالمحسن، (1978)، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ج1، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص5.

استطاع البراري أنْ يوظّف الميثولوجيا والتاريخ، وقد أشارَ إلى ذلك خلال لقاء أجرته معه الباحثة فيقولُ: "شخصياً أقومُ بزيارةٍ لبقعةٍ تاريخيةٍ غامضة أو أنبشُ رفاةَ شخصية تآكلت بفعل الزمن الحالي باللامعقول، من أجل دخول أوسع وأعمق إلى المعاصرِ، أحياناً عندما يستعصي علينا سورٌ ننبشُ في أساسهِ من أجل اختراق ما، أنا أهربُ من القشرةِ إلى بؤرةِ ما يحدث، نعم التاريخُ يعيدُ نفسَه ونحن إلى الآنَ لمْ نحسن استنباطَ العبر من أحداث عبرتنا بآلاف السنين، وأنا في هذا النمط أسلكُ اتجاهين؛ أولهما إعادة بناء الأسطورة بشكلٍ يساعد في الحصول على مقولة جديدة، ذات روح عصرية تتفق مع رؤاي الأساسية، وهو بناء لا يحمل مغايرةً على صعيدِ الشكلِ بقدر ما يكون الاشتغال على انحرافات داخلية. أمّا الاتجاه الثاني فهو نحتُ الأسطورةِ وذلك بأخذ قيم ومساقط معاصرة ونحتها على شكل أسطورة جديدة، مستفيداً من طقسية المثيولوجيا كشكل عرض ورمزية الحياة المخفية"[1].

وفي لقاء آخر حولَ المغزى الذي يسعى إليه عبر استخدام الجانب الأسطوري في كتاباته، فيقول: "البحثُ عن دلالةٍ غائرةٍ في المثيولوجيا منطلقاً من ذات المغزى الذي ينتجُ عنه النصُّ المعاصر، لأنّ البنى الإنسانيةَ التي تنتجُ أفعالاً ذات تأويل اجتماعي، وفكري تنبعُ من المناطقِ الانفعاليةِ والنفسيةِ التي تعتبرُ الدافعَ الحقيقي للنص. فالولوجُ إلى عالم الأسطورة ليس مهرباً من تعقيداتٍ خارجيةٍ آتية ولا بحث عن شكل فني مختلف، بل من الضروري القيام بكتابة عابرة للتاريخ والتركيبات المعقدة للمجتمعاتِ والحضاراتِ التي مارست صراعَها من أجل البقاءِ معتمدة على الموروثِ المكاني والديني والأسطوري"[2].

ومن أبرز الرموز الأسطورية التي استخدمها الكاتب:

1.1.3 أسطورة جلجامش

ملحمةُ جلجامش هي أقدمُ نموذج للملاحم في تاريخ الحضارات، وقد حظيت بشهرةٍ واسعةٍ في العراق، "دُونت هذه الملحمةُ قبل (4000) عام وترجعُ حقبةُ حوادثها إلى

(1) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2009/2/7.

(2) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2010/2/15.

أزمان أخرى أبعد، فإنها في مجالها ومداها وأغراضها والمشكلة التي عالجتها وقوة شاعريتها يجعلها، من الآدابِ العالميةِ الشهيرةِ"[1]. وبعد الإطلاعِ على نصِّ الملحمة نجد أنها تعالجُ قضايا إنسانية عامة، "كمشكلةِ الحياةِ والموتِ والخلودِ، والتعبيرِ عن حبّ الصديق لصديقه، لذا فهي أقدم ملحمة أنتجها عقلُ الإنسان ويتجلّى فيها الدهاءُ الفني والسمو الفكري فنُظمت شعراً باللغة العربية البابلية"[2]، حولَ أعمالِ جلجامش البطوليةِ وصديقه أنكيدو، وعن الطوفان والحيازة على الخلود، وعن مسألة الموت والعالم السفلي. ولا بُدّ من أن أشيرَ هنا إلى أنَّ بطلَ الملحمة هو جلجامش لذلك سُميت باسمه: "فهو ملكُ أوروك، خارقٌ في قواه، ضخمُ الجثة، شجاعٌ، مقدام، حكيم عارف بالأسرار والخفايا، ثلثاه إله، وثلثه الباقي بشر"[3].

وتروي هذه الأسطورةُ: "أنّ جلجامشَ وُلد نتيجة اتحاد إله مع بشر، ومن الممكن أن يكون ثمرة علاقة بين راهبة عليا من راهبات المعبد والحاكم خلال أعياد رأس السنة"[4]، وجلجامش كان طاغية "يستعبد سكان (ورقا)، وأسلحته فتاكة ألقى الرعبَ في قلوبِ الناسِ، لم يترك عذراءَ لخطيبها، حتى ضجّ البشرُ من ظلمه، فسقط نتيجة مغامرته الجنسية، وقد توسّل السكانُ إلى الآلهةِ أن تخلقَ منافساً له؛ ليقهرَه فخلق الرب أورور أنكيدو"[5] كائناً متوحشاً قوته تعادلُ قوة فرقة من الجيش تسندها قوةُ السماء، كان صديقاً للحيوانِ ثيابه من جلدِ الحيوانِ، يأكلُ العُشبَ مع الغزلان يرتوي عند مَورد الماء مع القطيع، "وعندما علم جلجامشُ بالنبأ أمر إحدى بغايا المعبد أن تذهبَ إلى أنكيدو لإغوائه، إذ إن أنكيدو لم يعرفْ الملذاتِ الجنسيةَ، فقامتْ بترويضهِ، ثم تبدأ

(1) باقر، طه، (1980)، ملحمة جلجامش، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط4، ص41.

(2) العمري، حسن، (1984)، جلجامش، شركة مطبعة الأديب البغدادية، د.ط، ص12.

(3) أحمد، محمد خليفة حسن، (1997)، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي دراسة في ملحمة جلجامش، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، د.ط، ص13.

(4) كورتل، آرثر، (1993)، قاموس أساطير العالم، تحقيق: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص7.

(5) شعلان، سناء كامل، (2006)، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، الشركة الحديثة للطباعة، عمان، ص401.

المصارعةَ الأولى والأخيرةَ بين أنكيدو وجلجامشَ لكنهما بعد مصارعةٍ عنيفةٍ تعانقا وعقدا عهداً على الصداقة، وهكذا أصبحا خلّين حميمين"[1].

استطاع البراري أن يوظفَ بإشارات قليلة أسطورةَ جلجامش في رواياتهِ فيذكر الصفات التي تحلّى بها كالشجاعة وحب المغامرة، ويسقطها على البطل محمد أبو سليمان في رواية (الغربان) حيث يصفه بالبطولة والقوة في منازلته الأعداء، وقيامه بمهماتٍ عسكرية كثيرةٍ، وعلاقاتٍ لا تُحصى مع كثيرٍ من النساء ومن خلال هذه العلاقاتِ تتجلّى المشابهات بين (البطل) أبو سليمان ومرجعه جلجامش، حيث كانَ كل منهم يلهثُ خلفَ النساءِ، فالبطل أبو سليمان كان يقيم علاقاتٍ مع النساء، خضرا، فاتن، رتيبة، وزريفة[2]. وهكذا كان جلجامش "فلم يترك عذراء طليقة لأمها"[3].

ومن الإشارات إلى هذه الأسطورة، معالجةِ الموت والعالم السفلي (السقوط)، حيث استطاعَ جلجامش أن يصلَ إلى معرفةِ الموتِ من خلال تجربةِ خاصّةٍ بالموت، فمن خلال موت رفيقه (أنكيدو) استشعرَ أنّ الموتَ سيقهره هو الآخر، عاجلاً كان ذلك أم آجلاً "إذا ما متُ أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو؟"[4]، ثم يتابع مخاطباً صاحبةَ الحانة "كيف لا أحزنُ وقد أدركَ مصيرَ البشر صاحبي وأخي الأصغر، فغدا تراباً، وأنا سأضطجعُ مثله فلا أقومُ أبدَ الآبدين"[5]، من الواضح أنّ تجربةَ الموت لدى جلجامش تتجاوزُ اكتشافَ حتمية الموت، "فهناك إشارةٌ إلى طابعه النهائي، واتسام هذه التجربة، بالشعورين المتداخلين زمنياً: حتمية الموت، وعقم الحياة"[6]، فيخشى الموت قائلاً: "أفزعني الموتُ حتى همتُ على وجهي في الصحارى"[7].

---

(1) أحمد، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي دراسة في ملحمة جلجامش، ص14، 15؛ وينظر: ماكسي، شابيرو ودا هندريكس، (1989)، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دار الكندي، ط1، ص94.

(2) البراري، الغربان، ص41، 46، 54.

(3) باقر، محلمة جلجامش، ص77.

(4) المرجع نفسه، ص128.

(5) المرجع نفسه، ص134-135.

(6) الجزائري، محمد، (2000)، فلسفة موتنا سردياً، الواقعي مؤسطراً، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع145، ص43.

(7) باقر، ملحمة جلجامش، ص179.

أما عقمُ الحياة فتمثل في عدمِ حصولهِ على عُشبة الخلود التي تهبُ الشبابَ الحياةَ، لكنه لم يتمكنْ من الحصول عليها فسرقتها الأفعى "عندما وقفَ ليشربَ ويستريحَ قربَ بركةِ ماء، وشمت رائحة النبتة الحلوة الفائحة وانتهزت فرصتها لكي تبتلعها"[1]، وبهذا يكون جلجامش قد خسر صديقه، وخسر الخلود الذي كان يسعى له، رغم معرفته بأنه لن يُتاح له ذلك"[2].

وقد أدرك محمد أبو سليمان حتميةَ الموت، منذ رحيل رتيبة الفاجع، رمز المكان والحب والخلاص الوجودي، "ارتحلتْ إلى حيثُ لا سبيلَ إليها، قُتلتْ برصاصِ اليهود"[3]، ثم موت زوجته علية وهي على وشك الولادة "فماتت بصمتٍ، وهي لم تشعرْ بأني عشقتُ غيرها"[4]، كما أدركَ عقم الحياة بعد أن دفنَ ساقي خِلّه ورفيقه عواد في (نابلس)، ودفن بقية جسده على الضفة الأخرى من النهر: "استلمنا أشلاء الساقين المبتورتين، والمهروستين كلحمة الكباب، ودفناهما في مقبرة نابلس"[5]، ثم عاد إلى أهله شرقي النهر وعاش فترة عقم وذلٍّ حين شُلّ جسده، مات قهراً بغفلة من زوجته وأولاده فيتذكره قائلاً: "أتذكرُ العريفَ فلاح، أتذكر عوادَ وهو يموتُ قهراً، فأبكي على نفسي"[6] فهذه الميتات التي مرّ بها كلٌّ من (محمد أبو سليمان) و(جلجامش) تؤدي بهما إلى مسارات؛ فكرية وحياتية ووجودية. فموت عواد يؤدي بالبطلِ (أبو سليمان) إلى كراهية التاريخ وكره كتبه فحرقها قائلاً: "عندما ضقتُ ذرعاً بهذا الزيف، والكذب حملتُ الكتب إلى الشارع كومتها، وأسلمتها للنار تلتهمها"[7]، وكذلك جلجامش بعد موت أنكيدو، هام

---

(1) العمري، جلجامش، ص179.

(2) الغانمي، سعيد، (2004)، خزانة الحكايات والإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص144.

(3) البراري، الغربان، ص49، 53، 62.

(4) المرجع نفسه، ص45، 48.

(5) المرجع نفسه، ص180.

(6) المرجع نفسه، ص91.

(7) المرجع نفسه، ص88، 190.

على وجهه في البوادي باحثاً عن رجل الطوفان فيقول: "خفتُ من الموت، وها أنا أهيم في البوادي"[(1)].

وبطلُ البراري ألغى وثيقةَ المكان وتاريخه، حيثُ تبدأُ المأساةُ بفقدان الرفيق المحبوب عواد، وتنتهي إلى فقدان (الأرض) الوطن (فلسطين)، فيرد على لسان (حسن) قائلاً: "ذكرتُ فلسطين صادقاً وقاصداً، لأن أهلَ فاطمة قادمون من هناك عندما احتلّ اليهود بقية الضفة، ولم أذكر سوى اسمي"[(2)]، كما يذكر سقوط فلسطين في موقع آخر من الرواية، "نحن نقاتل وحدنا... لأنّ القدس سقطت، فبدت أصواتُ أجراس الكنائس، معلنةً سقوط المدن في الضفة الغربية"[(3)]، وهذا ما حدث للبطل الأسطوري مرجع الرواية (جلجامش)، ففقدَ رفيقهُ، وهام على وجهه، وأضاعَ وطنه، ثم ينتهي إلى إضاعة عُشبة الخلود سرّ خلوده وحياته، "لم أحقق لنفسي مغنى، أجلْ! حققت المغنمَ إلى أسدِ الترابِ"[(4)].

وأما موت محبوبته (رتيبة) فقد دفعه إلى كراهيتهِ للحياةِ وللجسدِ وإقامة علاقاتٍ غير شريفة مع نساء يخرجنّ على العاداتِ والتقاليدِ، مع زريفة، وخضرا، وفاتن، فهذا هو بدايةُ السقوط في الملذاتِ، "وجلجامش كان يلهث خلف النساء ليجريَ تعديلاً على نمطِ حياتهِ وسلوكهِ بعد صراعه مع أنكيدو، فبعد أن وجد في أنكيدو صديقاً مخلصاً ومساعداً له، ثم موته المفجع تخلّى عن لهاثه الدائم خلف النساء"[(5)]. وموت زوجته (علية) يؤدي إلى كراهيته لابنه حسن، "كانت ولادة حسن بداية الانحدار[(6)]، ثم يزداد الكره لابنه قائلاً: "لو مت في بطن أمك لارتحتُ من منظركِ الأجرب"[(7)]، ويقتلعه من ذاكرته بعد أن ضاعت المحبوبة التي قاتل من أجلها (رتيبة)، لكن قسرية تزويجه من

---

(1) باقر، ملحمة جلجامش، ص128.

(2) البراري، الغربان، ص78.

(3) المرجع نفسه، ص183.

(4) باقر، ملحمة جلجامش، ص167.

(5) الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص131.

(6) البراري، الغربان، ص50.

(7) المرجع نفسه، ص72، 190.

(عليـة) صـارت الـسبب فـي ضـياع الأمـل والحـب والامتـداد فسلطةُ الأب هنـا تُمـارس قمعها من خلال التواتر والتوازن: الأب الذي يفسر ويقسو على أبي سليمان في الزواج والمعاملـة، وفـي حرمانـه مـن محبوبتـه رتيبـة فأخذ يهذي قـائلاً: "أنـا القاتـلُ... أنـا ابـن الكلـب... أمّـا أنـت يـا أبـي فعليك اللعنـةُ يـوم ولـدت ويـوم تمـوت، ويـوم تبعـث حيـاً"[1]، وكذلك محمد أبو سليمان يقصّي ابنـه (حسن) ويقسو عليـه ويطـرده من قلبـه وحياتـه، وكان لهذه الظروف أثرٌ كبيرٌ في خروج البطل (محمد أبو سليمان) عن المألوفِ في جميع علاقاته وكذلك الحال بالنسبة لجلجامش "فكان لوفاة أنكيدو أثرٌ كبيرٌ في تمرد جلجامش على القدر الصارم والموت المحتوم" فجلسَ يفكرُ في الحياةِ ونهايتها الحتمية، وما لبثَ أن اتخذَ قراراً وهو البحث عن سرّ الخلود، لكنه فشل في قهر الموت رغم قوته وجبروته.

رفض جلجامشُ وبطل رواية الغربان (محمد أبو سليمان) الموتَ، فجلجامش تخلّى عن جثة أنكيدو، وفرّ لأنّ الميتَ، أنكيدو، وشعر أن الموتَ شيطانٌ قابضٌ لـلأرواحِ، فهربَ منـه، "تركَ صـديقهَ ستة أيامٍ وسبع ليالٍ حتى سقطَ الدودُ من أنفه"[2]، فلم يكن هروبـهُ ردة فعل مخافة الـشيطان، بـل كـان يتـسمُ بالـشجاعةِ، ومواجهـةِ الثـور الـسماوي فيقـول: "أنــا جلجــامشُ، أنــا الــذي قبــضتُ علــى الثــور"[3]. فالأسـطورة تؤكـد اتـسامه بالشجاعة ومواجهته الثور السماوي وندبه صديقه أنكيدو، فلم يسلّمه للقبر "أبقيتهُ ستة أيامٍ وسبعَ ليالٍ بكيته في المساءِ وفي النهارِ"[4]. أمّا محمد أبو سليمان بطل روايـة الغربان، فكان هروبهُ إلى الخمر رفضاً للموت، لكنه يؤكدُ حضورَ صاحبه وصاحبته، في استرجاعٍ، ذكرهم بالحكاياتِ التي يكررها في كل ليلـة عن رتيبـة، وعن عواد. "إنـه

---

(1) البراري، الغربان، ص53.
(2) باقر، ملحمة جلجامش، ص140.
(3) المرجع نفسه، ص134.
(4) المرجع نفسه، ص135.

تأكيدُ حضور المحبوب الغائب، في تكرار ذكراه أو تذكره"[1]. فيقول: "أتذكرُ رتيبة، أتذكرُ قبرَها المستوحشَ، تذكرتُ عوادَ، وبكيت، كانت دموعي تسقط على البندقية"[2].

يرى البطل (محمد أبو سليمان) أن الموتَ اختطفَ رفيقَه عواد ومحبوبتَه رتيبة، الجزء الحيوي في كيانه الإنساني، فلا قيمة للحياةِ بعدهما، وكذلك جلجامش انطوى على نقاط ضعفه التي تتجلّى في رحيل أنكيدو خله وصديقه، فلا قيمة للحياة والوجود بعد هذا الغياب، فالمتبقي بعد الموت لكل من جلجامش وبطل رواية الغربان هو جزءٌ هامشي، ينغمر فيه البطلُ بالنواحِ والندبِ، كأنه التعويضُ الوحيدُ عن ذلك الفقدان "فمحمد أبو سليمان كان يقاتلُ عدواً واضحاً، وأحب رتيبة، وقبل أن تتكامل دورة هذا الحب، جاء (الموت) كأنه قدر غير مبرر فكأن موتها قتلاً بالرصاص يعادل اغتيال الحب والحياة (الجنين) الذي في داخل أحشاء المحبوبة، فأبو سليمان اختار رتيبة شريكة غده وآماله، لذا حين اغتيل ذلك كله –بالموت– لم يبقَ أمام حاضره سوى ذاكرة تُعذب، أكثر ما تريح أو تعوض"[3].

إن تذكره الرفيقَ واستعادة الكلام ذاته، كل ليلة، يوازي ذلك الرثاء الذي قدمه جلجامش لموت الرفيق، "أي نوم هذا الذي غيبك وتمكن منك؟"[4]. فالنوم سباتٌ أبدي في حالة أنكيدو، وهو ما شعر به جلجامش، كما شعر به أبو سليمان، لذا أغرق جلجامش نفسه بالجنس: فلم يُبق على عذراء في أوروك، ولذا فقد رفض عشتار التي طلبته زوجاً، وحاولت إغراءه لثنيه عن الهدف الذي يبحث عنه (الخلود) فيقول:

"حشدوا عليَّ المغرياتِ مسيلةً
صفراً لعاب الأرذلين رغائبا"[5].

لكن جلجامشَ رفضَ عشتار، "وعيّرها بأزواجها الذين آذتهم بعد أن ارتوتْ منهم"[6]، واعتبرها تجلبُ السوءَ والشّرَ إلى محبيها؛ "لأنها كانتْ تمتلكُ القدرةَ على مسخ

---

(1) الجزائري، فلسفة موتنا سردياً، الواقعي مؤسطراً، مجلة أفكار ،ع45، ص46.
(2) البراري، الغربان، ص183.
(3) الجزائري، فلسفة موتنا سرديا، مجلة أفكار، ع145، ص46.
(4) باقر، ملحمة جلجامش، ص127.
(5) المرجع نفسه، ص111.
(6) كورتل، قاموس أساطير العالم، ص36؛ وينظر الجزائري، فلسفة موتنا سردياً، مجلة أفكار، ع145، ص46.

الإنسان في صورة حيوان، فالأول أصبح طائراً مكسور الجناح، والثاني أصبح أسداً، والثالث فرساً، والرابع ذئباً، والخامس عقاباً"[(1)].

أشار الكاتبُ إلى سقوطَ جلجامش إلى العالم السفلي (الأرض) بشرب الخمر وممارسة الجنس في روايته، حيث أغرقَ البطلَ (محمد أبو سليمان) نفسَه بالخمرةِ والباراتِ والجنسِ كي ينسى، ولم يقدرْ، كان في فراش واحد مع خضرا وهو يتحدث لها عن رتيبة، ويذهب إلى فاتن بعد أن يتصاعد حديثهُ عن رتيبة في البار بين الندماء والجلاّس، فقد ذُكرت النساء لثني البطل عن تحقيق هدفه، أو ما خرج له وهو (النضال). وهذا ما حدث لجلجامش، "فوضعت عشتار في طريقه لإغوائه وإبعاده عن هدفه (البحث عن الخلود)"[(2)].

إنّ الأسطورةَ لا تحدثنا فقط بما يقع لأولئك الذين يموتون أو يقتلون، بل تقدمُ لنا الصراعَ بين الموتِ والحياةِ. كما تقدم مشكلتي الفناء والخلود، لذا فإنَّ موتَ عواد، يعادلُ الشهادةَ، ويرمزُ إلى توزيعِ جسدهِ بين ضفتين، فهذا الجسدُ وحّد ومنح المكانين معنى المصير الواحد، أمّا الخلود "فتمثلَ في حالة جلجامش بكتابة الأسطورةِ شعراً أو ملحمةً، وهو المعنى التعويضي عن الخلود، بعد أن سرقتْ الأفعى العُشبةَ، فالنصُّ هو الذي يبقى بعد الجسد الذي يغيبه الموتُ في ملحمة جلجامش، والنص هو أيضاً، الذي يخلّدَ رتيبةَ وعوادَ والأرضَ والحكاياتِ في حالة (الغربان)"[(3)].

وبهذه الإشارات استطاعَ البراري أنْ يجعلَ الماضي فعلاً في الحاضر في محاولة منه لتسويةِ التناقضاتِ الاجتماعيةِ الواقعية، ومحاولة للخلاص من التوترِ والصراعِ والقلقِ، الذي يصيب الإنسان المعاصر، فلم يكن هذا التوظيفُ مباشراً، بل جعله كغطاءً للتخلّص من هذه الممنوعات، فجاءت روايتهُ (الغربان) مليئةً بالغرائبيةِ واختلاطِ الواقع بالأسطورة، لكنها لم تبتعدْ عن واقعيتها.

---

(1) غريب، سعد، (2000)، موسوعة الأساطير والقصص، دار أسامة، الأردن، ط1، ص213.

(2) الغانمي، خزانة الحكايات، ص154.

(3) الجزائري، فلسفة موتنا سردياً، أفكار، ع145، ص47.

أشار الكاتبُ إلى شخصيةَ جلجامش الأسطورية في روايته (تراب الغريب)، وهناك إشارةٌ تقاطعتْ مع تجربةِ وخبرةِ معرفته السابقة بالموت، ففي موقف (أم الموتى) المرأة الكويتية التي لُقبت بأم الموتى؛ لأنها فقدت أبناءها دفعةً واحدةً بسبب عبثهم بقنبلة من مخلفات الحربِ، ظلت هذه المرأةُ تتخيل أبناءها أحياء، وكل من يأتي إليها تحدثه عنهم كما لو أنهم أحياء يرزقون فيقول الراوي في شأنِ هذه المرأةِ المفجوعةِ: "هذه المرأة علمتني أن الموتَ خدعة، إنه كالسفرِ، غيابِ عن العينِ فقط، لكنه لا يمنعهم من العيش والنمو والبوح بالأسرار، فعندما نحبُّ شخصاً، فإنه لا يمكن أن يموت أبداً، وهذا سر الخلود. جلجامش فهم ذلك متأخراً فقتله حزنه، لم يترك له محباً، فأدرك أنه ميت لا محالة"[1]، فهذه الإشارة التي تتحدث عن خلود الأبناء ليس خلوداً أبدياً، بل نجد الراوي ينظر إلى موقف الأبناء والأم كونهم أحياء من الخارج وليس من الجوهر، فليس ثمة خلود أبدي لذلك الفتية الذين قتلهم عبثهم ببقايا القنابل، بل هو فريدٌ من الدمار: الأم جُنت وانتهت حياتها معهم، فهي ليست حية حقيقية، وهم ليسوا خالدين، بل ظنت ذلك "كما ظن جلجامش أنه يحصل على الخلود بحصوله على العُشبة، لكنه أخفق في ذلك وعاد إلى موطنه (الوركاد)، ولم يحصل على سرّ الخلود[2].

وهكذا تسير الروايتان في خطين متوازيين: الخط الأسطوري خط جلجامش وولادته الغريبة، ومجابهته الأخطار مع صديقه أنكيدو. والخط الثاني: خط تاريخي يمثل الحرب العربية في مواجهة قوى الاستعمار وما يعيق سيرها. والخطان متوازيان متكاملان، ففي الوقت الذي يمثل الخط الثاني: وقائع بكل ما فيها من ملابسات وخصومات وأطماع ودماء، يمثل الخط الأول وضوح الهدف ونقاء المبادئ الإنسانية في الحرب والمواجهة، وهكذا تمكنت ملحمة جلجامش من فرض حضورها على أعمال البراري، ولم يكن هذا الحضور على مستوى الشكل والدلالة بل كان الاستلهام بإشارات قليلة، كونها تمثل عالماً أسطورياً متكاملاً ولم يكن هذا العالم الأسطوري عند البراري سوى ثنائيات معينة كثنائية الصراع بين الخير والشر، والفشل والانتصار.

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص89.

(2) باقر، ملحمة جلجامش، ص130.

2.1.3 البين (غرابه وشروره)

يؤدي عنوان رواية (الغربان) معنى أسطورياً يحيلنا إلى غراب البين، الذي لا يترك في المكان والنفس سوى الشر والأسى و الموت والندب، ولا بُدّ لنا من البحث حول هذه الأسطورة في الوجدان الشعبي وملاحظة توظيفها في كتابات البراري الروائية ونخصّ بالذكر رواية (الغربان).

نودُّ بدايةً البحث في أصل (البين وغرابه) أسطورياً من خلال المأثورات الشعبية والحكايات وموسوعات الفلكلور الشعبية والأساطير. فيرى صاحب موسوعة الفلكلور والأساطير العربي، أنّ منبت هذه الحكاية "يرجع إلى أحد ملوك الشام واسمه "يابين"، تملّك على الإسرائيليين بعد أن انتصر عليهم في عصر القضاة أو شيوخ القبائل، وفتك بهم واستعبدهم، إلى أن قام فيهم حاكم من سبط "نفتالي" يدعى "بارق" تمكن من اغتيال البين بمساعدة امرأة تدعى "دبورة" تعدّ أقدم شاعرة في بني إسرائيل"[1].

فالبين، في كل الحالات: رمز الشؤم والشر، من مزاياه "أنّه كائنٌ خرافيّ، محترق مُذريً في الهواء، له قدرة فائقة على التكاثر والتحوّل، فيتخذ هيئة طبيبٍ، أو حكيم جوّال[2]، ومن مأثوراته في التراث العربي السيرة المندثرة "الملك معروف"، فهي حكاية فلكلورية يتعاقب فيها الشعر والنثر باسم الملك المعروف، تحكي قصة عطائه لشعبه وأمته[3].

ثم تداخلت حكايةُ هذا الملك الخارق الجود والعطاء (معروف) بسيرة عربية مندثرة باسم (عبيد الغالبة) ذلك أن كلتا السيرتين تتطرقان لحروب قبائلية وعلاقات قرابة أو أنساب عشائرية. وكذلك الحال بالنسبة (للبطل محمد أبو سليمان) في رواية (الغربان) حيث تذكر حروبه ومغامراته في الضفة الغربية، "فهو البطل الذي يتحدى الموت على خطوط النار"[4]، وهو: "العدد الأول الذي يتولّى إطلاق النار من الرشاش... تملكني

---

(1) عبدالحكيم، شوقي، (1982)، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، د.ط، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص135.

(3) المرجع نفسه، ص141.

(4) البراري، الغربان، ص30.

الشوق إلى حصد تلك الرؤوس التي تبدو كعرانيس الشوك المستفحل في الأرض البور الممتدة"[1].

أمضى (محمد أبو سليمان) حياته في مواجهة الموت قائلاً: "كنتُ في مواجهة الموت، وأعيشه ألف مرة على الجبهة"[2]، فحروبه المتتابعة، واستمرارية قتاله في الضفة الغربية، الذي لم يحصل منه على تحقيق أيّ أمل يذكر، بل أفضى به إلى السقوط والضياع، وشرب الخمرة وممارسة الجنس –كما مر سابقاً– وهذا بدوره ما حدث مع الملك معروف وعبيد الغالبة "حيثُ كان سقوطهم من أقصى درجات التسلّط الطبقي لأحضان الفاقة والهوان والعبودية، وعادة ما يقدم مثل هؤلاء الملوك عقب أن تحلَّ بهم نوائبهم وكوارثهم، التي وعدوا بها عقب سلسلة من التحولات، والتبديلات الشعائرية، كأن يقوم أحدهم بصبغ نفسه في (دنّ النيلة) كي يعطي، ويهبْ نفسه –بإرادته– لضيوفه كتابع أو أعطية، أو فداء، أو عبد لهم"[3].

فأبو سليمان بعد انهيار سلطته الأبوية والقتالية، أصبح تابعاً لطقوس زمرة الخمارة، التي كان يرتادها يومياً، ويتبعها بطقس الزنا مع فاتن، حيثُ السقوط الأخلاقي، والتنفيس عن الطاقة بهدرها في العلاقات غير الشرعية: "أصبح الشرب عندي عبادة يومية، ودفنتُ نفسي في أحضان فاتن ورتيبة وحسنة وغيرهن"[4]، وهو بدوره ما حدث للملك معروف الذي تشير مأثوراته إلى "أنه اختار تبدياته الأخيرة عبر رحلاته العبورية في أثر الشعراء الجوالين والحكماء، كاختيار أخير لحياة القاع، بعد أن التقى –في آخر تلك الرحلات السحرية– بملك عظيم الجاه والسلطان هو الملك (العون) الذي ردّ له تاجه وسلطته، إلاّ أنّ المعروف رفضها باختياره الإرادي، كما رفض زوجته التي كانت قد خانته وتخلت عنه، ففضل معروف حياة القاع وبسطاء الناس وضراوة الاضطهاد بديلا عن حياة التسلّط والملوك"[5].

---

(1) البراري، الغربان، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص35.

(3) عبدالحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص360.

(4) البراري، الغربان، ص63.

(5) عبدالحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص629.

وقبل احتضار الملك معروف، عين وزيره (البين) وصياً على عرش ابنه (الشاطر حجازي) إلاّ أن (البين) حجز (حجازي) وحبسه وانفرد بالسلطة في ممالكه بشكلٍ ضارٍ، لكن ما أن ينتصر (الشاطر حجازي) ويسترد ملكه حتى يقتل (البين) ويذري رماده في الهواء هو وابنته، التي عشقت حجازي ومكنته من سرقة سيف والدها البين، مما سهل الإجهاز عليه. وعلى الرغم من هذا آثر حجازي عدم الزواج منها وقتلها ونثر رمادها في الهواء، استناداً إلى خيانة والدها، وبالتالي قبيلتها، وأصبح كل من حلّت به كارثة أو شؤم يصرخ: يا ترى أنا اصطبحت بالبين واللا عياله"[1].

لقد استطاع الكاتبُ استيعابَ فضاء الأسطورة، فوظف رموزها واستحضر أساطيرَ قديمة باعتبارِها السبيل إلى فهم الواقع والحياة والتعبير عن تجربتِهِ الروائية. فكان بحثُهُ في التجارِبِ والمواقفِ الأسطوريةِ والإنسانيةِ، إنما هو بحث عن تجاربَ مشابهةٍ لواقعهم.

2.3 الموروث الشعبي

لم يقف توظيفُ التراث عند البراري على الأساطيرِ والموروثِ العربي الإسلامي، بل تجاوزه إلى التأثّر بالتراثِ الشعبي والمعتقداتِ القديمةِ السائدةِ في المجتمع العربي، فحاول الكاتبُ أن يزاوجَ بين الواقعِ والتراثِ باعتبار أنّ التراث جزء من الواقع، يعبّر من خلاله عن وجدانِ أمته المعاصرة، فليس بمقدورهِ التخلّي عن ماضيه والانقطاع عن تراثه الكتابي والشفوي الذي عبر عنه سعيد يقطين "بأنه كل ما أنتجه العربُ إلى غايةِ عصر النهضة، وكل هذا التراث ننظرُ إليه على أنه نصٌّ رغم ما فيه من تنوعٍ واختلاف"[2]. والذي يشتملُ كل ما نرثه تاريخياً من الماضي البعيد والقريب ويشملُ العاداتِ، والتقاليد والمعتقدات...الخ"[3].

---

(1) عبدالحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص136.

(2) يقطين، سعيد، (1992)، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص127.

(3) جدعان، فهمي (1985)، نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ص16؛ وينظر :وتار ،محمد رياض،(2000)،توظيف التراث في الرواية العربية،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1،ص21.

ومن يتابعُ رواياتِ البراري يلاحظُ صلةَ الكاتب بالتراث واستلهامه في كتاباته، ويذكر في لقاءٍ أجرته الباحثة أنَّ سببَ التفاته إلى التراث لإثراء إبداعه الفني والخروج به إلى طورِ الجدةِ والمعاصرة، وذلك لأنّ التراث الشعبي أحد أهم ركائز الأمة(1). ويُوظف بطرقٍ منها؛ "الطريقةُ التسجيليةُ، التي ترصد التراث في شكلٍ روائي، تعبيراً في استعادة الماضي، والطريقة التعبيرية، وذلك باتخاذ الماضي أداة للتعبير عن الواقع المعيش"(2)، وقد اعتمد كاتبُنا الطريقة الثانية.

فلا بُدّ أن يتطلعَ إلى أشكالٍ تجديديةٍ تلائم الواقعَ والتراث، ويبحث عن شكل روائي أصيل يساير طبيعة تراثنا الماضي، ويعبر عن الواقع الحاضر، أي البحثُ عن شكلٍ يمزجُ بين الماضي والحاضر، فاتكأ على التراث القومي والديني والأسطوري والشعبي ليستمدَ منه القوةَ لمواجهة تحدياتِ العصر، فكانَ العاملُ الوطني والعربي من أهم العواملِ التي دفعت البراري للتراث، حيثُ أنجز رواياتهِ في أعقابِ الأحداثِ والحروب التي تمرّ بالواقع العربي، فاختار من الماضي حكاياتٍ وتراثاً ومعتقداتٍ قصصية يعالج بها هذه الظروف. وقد تناولَ الكاتبُ هذا الجانب من الموروث بين نصوص رواياته ومن أشكاله:

1.2.3 الحكاية الشعبية الخرافية

استخدم الكاتبُ بعضاً من الحكايات، والقصص الخرافية "التي ينسجها الخيالُ الشعبي حولَ حدثٍ مهمٍ، ويستمتعُ الشعبُ برواياتِها والاستماع إليها، إلى درجةٍ أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية، وتكونت من أخبارٍ مفردةٍ، تُبعث من حياة الشعوب البدائية، ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلاً فنياً على يد القاصِّ الشعبي"(3).

---

(1) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2010/5/19.

(2) مبروك، مراد، (1991)، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية، (1914–1986)، دار المعارف، القاهرة، ص25.

(3) فون دير لاين، فريدريش، (1974)، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت، ط1، ص12.

ومن الحكاياتِ التي وظفها البراري في رواياته، حكاية الغول التي ترى أن الغولَ "نوع من الجنِ كان يغتالُ الناسَ بغتةً، بحيثُ لا يُعرفُ له مكان"[1]، ويظهرُ لخواصهم في أنواعٍ من الصور في الليالي وأوقاتِ الخلوات، فيتوهمون أنه إنسانٌ ويتبعونها فتزيلهم عن الطرق التي هم عليها[2]، وهو في رأينا يمثل مرحلةً اعتقاديةً قديمةً ذات أصول أسطورية استقرت في اللاوعي العربي بوجه خاص، وقد اتخذ مقام إله أو شبه إله ليفسرَ بمنطق العقل البدائي ظواهرَ الحياةِ والكون والطبيعة.

والغولُ كائنٌ خرافي غالباً ما يكون أنثى، وظفه البراري في رواية (الغربان)، فقدم صورةً لهذه الحكاية من خلالِ علاقة البطل (محمد أبو سليمان) مع إحدى النساء اللواتي أسهمن في سقوطهِ وضياعهِ، فهذه الغولةُ زريفة التي أغوتْ كثيراً من الرجالِ واستدرجتهم إلى بيتها في أطراف المدينة قائلة: "أسأل عن بيتِ الغولة ستجدني به بعد الغروب"[3]، فيصف بيتها بأنه آمن ويسمونه الناس ببيت الغولة، ولا يأتي إليه أحد "فوجدَه كهفاً بعيداً خلفَ تلةٍ أمامها شجرة بطم هي الشجرة الوحيدة هناك"[4].

تشكل حكاية البطل (محمد أبو سليمان) مع الغولة لوناً من الصراعِ النفسي، فيه شيء من التحدي الذي يواجهه البطلُ مع ظروفهِ القاهرة، فوجد هذه العلاقة معادلاً موضوعياً للتعبير عن معاناتهِ النفسيةِ والوطنيةِ تجاه الوضع العربي الراهن وتجاه القضية الفلسطينية، وفسر هذه الأوضاع تفسيراً خرافياً كما هو حال القضية الفلسطينية التي أصبحت بالنسبة للعروبة شيئاً خرافياً تردده الأجيالُ ويُصعب الظفرَ به، فيرد على لسان الغولةِ زريفة أن الغولَ يتشكلُ بصورةِ امرأةٍ، فتقول مخاطبة البطل: "تصور أنّ أحدهم تخيل بأني أنا الغولة... عندما اقتربَ من الشجرةِ، وسمع صوتي وأنا أناديه من

---

(1) الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محجوب، (ت255هـ)، (1965)، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج6، ط3، ص249.

(2) أحمد خليل، خليل، (1996)، معجم المصطلحات الأسطورية، دار الفكر، بيروت، ص104.

(3) البراري، الغربان، ص54.

(4) المرجع نفسه، ص55.

الداخل، ولّى هارباً، وراح يشيعُ بين الناسِ، بأن الغولةَ ظهرتْ له على شكل امرأة"[1]. وقد اعتمد البراري على ما يُقال حول الغول في أنها "تتحولُ إلى جميع الصور"[2].

ومن الحكاياتِ القديمةِ التي اتكأَ عليها البراري في رواية (تراب الغريب) حكاية الفتاة المسيحية (نجمة)، وهي إحدى حكايات وقصص المجتمع المسيحي الأردني، فيذكرُ صاحب كتاب العزيزات في مأدبا: "أنه في عام (1879) كانت نساءُ العزيزات يردنَ ماءً قرب الكرك، فخُطفت نجمةُ (ثريا) في الرواية من قبل خادمها"[3]، فردّ العزيزاتُ رداً عنيفاً، وتحالفوا مع إحدى قبائلِ الكرك، وفي اليوم التالي شاعتْ بعضُ الأنباء تقول: "إنّ الرجلَ والمرأةَ في قرية تبعد ساعتين عن الكرك، إلاّ أنَّ أهلَ القرية أبوا أن يسلموا المجرمين، فسُلمت نجمةُ إلى شيخِ القبيلةِ التي تحالفَ معها العزيزاتُ ثم سُلمت إلى الأب بولس، فرحل بها إلى نابلس، ويتبع الأخُ أختَه نجمة إلى فلسطينَ، وعملَ لدى إحدى العائلات ليخفيَ غرضهُ وشخصيتَه إلى أن تمكن من قتلها[4].

تُعدُّ الحكايةُ السابقةُ إحدى أهم الركائز التراثية التي استلهمها البراري في روايته (تراب الغريب) موظفاً إياها في إشارةٍ إلى انقلابِ المعايير السائدة في المجتمعات في الوقت الحاضر وذلك من خلال علاقة ثريا مع حمد المرابعي، فاستعان بهذا الموروثِ ليرى قيماً جديدةً، ووظائف غير التي ارتبطت به في القديم "فهي حكاية شعبية تنبعُ من التاريخ الاجتماعي المتداول شفاهياً، الذي يعود لقرابةِ مائتي سنة"[5] وكأننا بالكاتب يريد أن يتحدث عن هجرةِ بعض القبائل المسيحية من الكرك إلى مأدبا "حيثُ وزّعتْ عليهم مغاورُ مأدبا ليسكنوهَا وكانت الهجرةُ بسببِ هذه الحادثة فصمموا على

---

(1) البراري، الغربان، ص56.

(2) الجاحظ، الحيوان، ج6، ص220 .

(3) عزيزات، يوسف شويحات (1996)، العزيزات في مأدبا، عمان، مأدبا، الأردن، د.ط، ص213.

(4) كلداني، حنا سعيد، (1993)، المسيحية المعاصرة في الأردن وفلسطين، عمان، الأردن، ص248.

(5) عبيدالله، محمد، (2008)، تراب الغريب، عودة الرواية إلى مشكلة الحب والموت، مجلة أفكار، ع231، وزارة الثقافة، الأردن، ص25.

الرحيل"[1]. كما ويشير إلى قصص جرائم الشرف وأثرها على الريفي الذي نعيشه، وذلك من خلال تقنياته السردية التي تعلن أن الموت في هذه القضية أحسن من الحياة.

2.2.3 المعتقدات الشعبية والسّحر

يحوي المجتمعُ كثيراً من التصوراتِ والأفكارِ والمعارفِ التي أنتجتها المخيلةُ الشعبيةُ، ولها صلة بالجانبِ الروحي من حياةِ الإنسانِ ومن هذه المعتقدات السحر، "فلا تخلو القبائل القديمة الهمجية من طائفة السحرة، حيثُ الاعتقاد السائد بأن للسحرِ قُوى فوقَ قوى الإنسانية، بها يستطيعون السيطرةَ والتحكم في جميع القوى الطبيعية. وأن هؤلاء السحرة على اتصالٍ وثيقٍ بالأرواحِ المختلفة، الطيب منها والخبيث"[2]. لذلك كشفَ الكاتبُ في بعض رواياته عن طبيعة المجتمعات القديمة، وإيمان بعض الشرائح بالخرافاتِ والسحر وتأثيرها في النفوس، وقد أضاءَ الكاتبُ نصّه الروائي (تراب الغريب) ببعضِ الصور من إيمان الناس بما يسمّى بالسحر والاعتقاد بالجن والعفاريت، فهذه ليلى تمرضُ ويستعصي مرضُها، فتأخذَها والدتها إلى الطبيب لكن دون فائدة، ثم تلجأُ إلى العرّافة (فتنة) فتشيرُ عليها أنْ "تأخذَ ليلى في ليلةٍ معتمةٍ، وتُوضع في قبرٍ، ويغلق عليها، ثم عمّروا بنادقكم وأطلقوا الرصاصَ فوق قبرِها، وعودوا إلى منازلكم حتى الصباح، فإن وجدتموها ميتة فأبقوها كما هي في قبرها، وإن وجدتموها حيّة، أقيموا لها الفرحَ لثلاث ليالٍ متتابعات"[3] وبهذه الشعوذة استطاع الكاتبُ أن يكشفَ لنا عن حقيقةِ القضيةِ الفلسطينيةِ التي دُفنت ونسيها العرب إلى أن يأتي أجيال البطولات لتنويرها.

وفي الرواية نفسها نجد الاعتقاد بوجود السحر والشعوذة في بروز الجن بصورة إنس قد يكون حسناً أو سيئاً، فوظف الكاتبُ هذا الاعتقاد حيثُ يرى أن هناك زواجاً

---

(1) سابا، جورج، (1961)، روكس بن زائد العزيزي، صفحات من التاريخ الأردني ومن حياة البادية مأدبا وضواحيها، مطبعة الأدباء الفرنسيين، القدس، ص151.
(2) عبدالصمد، محمد كامل، (1995)، عادات ومعتقدات في العصور القديمة، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، القاهرة، ج1، ص220.
(3) البراري، تراب الغريب، ص166.

بين عالم الإنس والجن إذ يزعمُ هذا الاعتقاد "أنه تظهر شيطانةٌ يُطلق عليها اسم succube (سقوبة) حسب رأي تودروف وهي شيطانةٌ تضاجعُ الرجالَ أثناءَ نومهم وتتجبُ"(1)، وكان هذا التوظيف ظاهراً في رواية (تراب للغريب) وحكاية زواج الشيخ من جنية، فيرد على لسانِ أنيسة المترملةِ الشابة أن: "الشيخَ عشقته جنيةٌ، ما ينوصف جمالها، الشيخ ما يرضا بالإنس يا أنيسة"(2). فهذه الممارساتُ السحريةُ تدل بشكلٍ واضح على البنيةِ الأسطوريةِ في حياة الفلاحين، وطبيعة سلوكهم الاجتماعي في العصور القديمة، فيصرح الكاتبُ قائلاً: "إنّ بعضَ القبائِل القديمةِ نتيجة الجهل والتخلف يؤمنون بمثل هذه الاعتقاداتِ، فيضعون الطفلَ الذي يعاني مرضاً معيناً في مغارةٍ إلى أن يشفى"(3)، وقد وظفَ ذلك في الروايةِ مشيراً إلى علاقة الإنسان مع العالم الغيبي، فتمثل هذه العلاقةُ الجدلية بين الغياب والحضور، بين معطيات الواقع وأحلام المستحيل(4).

ومن المعتقدات التي وظفها الكاتبُ في رواياتهِ (الهامة) التي تخرجُ من رأسِ القتيلِ "في شكلِ طائرٍ هائمٍ، يرفرف، يبتغي القصاص، يظلُّ يصرخُ ويندبُ "اسقوني اسقوني إلى أنْ تُراق الدماء، فيروى ويسكن"(5)، ويزعم البعض أنها تدورُ حولَ قبرهِ سبعة أيام، ثم تذهب، ويُقال أنّها طائرٌ من طيرِ الليلِ كأنه البومة، يتشاءمون بها إذا وقعتْ على بيتِ أحدهم(6) وتسمّى مصاصة الدماء إذ يخرجُ ميتٌ من قبرهِ ليمصَّ دمَ الأحياء حسب عقائد شعبية معينة(7). وتعتقد بعض القبائل بأن القتلى تبقى أرواحهُم في مكانِ قتلهم

---

(1) تودوروف، تزفيتان، (1994)، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، ط1، ص170.

(2) البراري، تراب الغريب، ص122.

(3) لقاء أجرته الباحثة بتاريخ 2010/2/15.

(4) إبراهيم، نبيلة، (1993)، خصوصيات الإبداع الشعبي، مجلة فصول، ع3، الهيئة المصرية العامة، ص77.

(5) عبدالحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص696.

(6) الفيومي، محمد إبراهيم، (1982)، في الفكر الديني الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، ص286.

(7) تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص179.

تلاحقُ ساكني هذا المكان، فيرد في رواية (تراب الغريب) على لسان صفاء حولَ قصة قتل الخوري قائلة: "إنه يطيرُ في بعض ليالي الأحاد... رأوه واقفاً بلباسه الأسود وكأنه ينتظرُ أحداً في بعض الليالي الماطرة كهذهِ الليلةِ شاهدوه يتجوّلُ وحيداً في هذا المحيط"[1]، ثم تتابع قائلة: "ذاتَ مساء استغرقتُ في العملِ، فجأةً سمعتُ صوتَ صراخِ رجل يتألمُ سمعتُ ذلك ثلاث مرات... ركضتُ إلى البابِ، الحارسُ لمحني فركضَ نحوي قائلاً: إنه هو لقد اعتدتُ على سماعِ صُراخه، فهذا الخوري قُتل غدراً، القتلى تبقى أرواحُهم حيثُ قُتلوا"[2].

وهكذا تمكن الكاتبُ من توظيفِ هذا الموروث الشعبي بهدفِ الحفاظِ عليه واستخدامه دليلاً على الانتماءِ الصادقِ الذي يجمع بين الأصالةِ والمعاصرة، وقد كشفتْ رواياتُه عن قدرته على توظيف المضامين التراثية والمعتقدات الشعبية توظيفاً مضمونياً وفنياً، مضمونياً هرباً من المحاسبة السياسية والاجتماعية وفنياً بتداخل أحداث العمل الروائي مع وقائع الحكاية الشعبية.

3.3 المضامين الفلسفية والدينية

برزت القضايا الفلسفيةُ في كثيرٍ من الأعمال الأدبية، فأصبحتْ سمةً خاصّةً لبعضِ الروائيينَ تعبّرُ عن رغبةٍ خاصّةٍ لديهم في انتهاجِ أساليبٍ جديدةٍ يتلقون بها أفكارهم بطريقةٍ فلسفيةٍ. فعندما نتأملُ أعمال البراري الروائية نلاحظ للوهلة الأولى وبصفةٍ إجمالية أنّ انشغالَ الكاتب بالمسائلِ الفلسفيةِ والأسطوريةِ قليلُ الأهمية إذا ما قُورن بالمسائلِ الاجتماعيةِ والقوميةِ والوطنيةِ، لكننا عند القراءةِ المتأنيةِ والمتكررةِ نجد أثراً لهذا المعنى في جميع كتاباته الروائية، لكن ظهورها بشكلٍ كبيرٍ نلمحه في رواياته (تراب الغريب) (والغربان)، (حواء مرة أخرى).

تبدأ القضايا الفلسفيةُ في روايات البراري من خلالِ عناوينها حيثُ تحملُ عناوينُ الروايات المذكورة سابقاً دلالاتٍ فلسفيةً معينةً، فعنوان رواية (تراب الغريب) يُحيلنا إلى أصلِ الخَلقْ وهو التراب، إذْ يقولُ الكاتبُ: "إنّ روايتي تراب الغريب هي بمثابة كتابة

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص174.

(2) المرجع نفسه، ص175.

من تراب فمعرفتي أنني من تراب تجعلني أتشبثُ بالغيبِ كصخرةٍ لا تتحتها ريحٌ"[1]. كما ويرتبطُ العنوانُ بالنبشِ والنبشِ يتعلّقُ بالترابِ والقبور. أمّا لفظه الغريب، فتنطلق هذه الكلمة من أرضيةٍ لغويةٍ هي الغموض، وغير المألوف فالغريب لغةً: الغامض من الكلام، والغريب البعيد عن وطنه[2].

وأمّا المدلولُ الفلسفي فإننا نجده مشابهاً لعنوان رواية الكاتب الفرنسي (ألبيركامو) (الغريب) التي كتبها عام 1942، حيثُ تروي قصة "البطل (مارسو) الفرنسي الذي يعيشُ في الجزائرِ إبّان احتلالها، ويرتكبُ فيها جريمة قتل لمجرد أنه شعرَ بالشمس تحرقه في لحظة ما، فقتلَ الضحيةَ بدمٍ باردٍ، وكانت الضحيةُ مواطناً عربياً"[3]، وعندما تتوالى عواقبُ الجريمة، ويصل إلى المحاكمة والإعدام يُبْدي اللامبالاة تجاه احتمال إعدامه، فيرفضُ أن يعينَ محامياً، ولا يبدي أيّ إحساس بالندم، إذْ إن من العبثِ أن يقومَ الإنسانُ بأي شيءٍ ما دامتْ الأحداثُ مسيّرةً بذاتها[4]. فالحياةُ بنظره عبثٌ وليس فيها قيمة واحدة جديرة بتمسّكه بها.

وعند قراءة روايةَ الغريب لألبير كامو رواية ذات مغزى فلسفي من جهة، وذات دلالة سياسية واجتماعية من جهة أخرى[5]، ولفظة الغريب تشيرُ إلى الغريبِ في غربته وليس في غرابته، وذلك لأنّ بطلها (مارسو) انشقّ عن عالمهِ ومنظومة الممارسات الطبيعية فيه، فلم تبدر منه أية مشاعرُ حزن، بل وقف في جنازة أمه باردا ومفصولاً عن الحسّ بما يجري حوله، فبدأ كأنه آلةٌ تعملُ وفقَ برمجيةٍ لتنجزَ ما عليها من مهام.

---

(1) البراري، تراب الغريب، رواية في الكتابة وضدها، الرأي، 13 تشرين الثاني، ع13194، 2006.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة غرب.

(3) أبو العينين، هند فايز، (2007)، فكرة إيجابية عن الموت، الرأي، الجمعة 25 أيار، ع84.

(4) زيادة، غسان، (1995)، قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، ص48.

(5) المرجع نفسه، ص47.

ورواية البراري اتخذتْ الجانب الفلسفي لأنها نُسجت حولَ الموتى ونبش القبور وتداعي الأرواح وعودة العبثية.

أمّا الدلالةُ السياسيةُ لهذه الرواية فتمكنُ في أن البطلَ (مارسو) "هو رمز المستوطن الفرنسي في الجزائر، يبدو وحيداً أمام قَدره وأمام هذا العدو الذي لا يَرحم، أي (الشمس) التي تتوافق دائماً مع الموت. ففي البداية تموت الأمُّ، ثم العربي، ثم يُحكم عليه بالإعدام، فهذه الميتاتُ التي تردُ في سياقِ الرواية ما هي إلاّ أحداث تبدو عليها العبثية، والطابع الفلسفي، إلاّ أنها ذات دلالة سياسية حيثُ تشير إلى العنصرية المقنّعة، وأن الجزائر تمثل بالنسبة للمستوطنين الفرنسيين الفردوس المفقود، وأن رواية (الغريب) ما هي إلاّ نقل لسوء الفهم وعدم التفاهم بين الفرنسيين والجزائريين"(1). أمّا دلالة (تراب الغريب) سياسياً، فتتمثلُ في محاولة الكاتب بناء أحداثها حول محورين؛ قصص الموتى، وقصص الأحياء الميتين، وهذه المحاولةُ استصراخ إنساني وتعبير عن تداعي الروح العربية، بعد معاناة المنطقة من الويلات والحرب والاحتلال. وكذلك -كما كانت رواية الغريب لكامو- التي تدعو إلى استصراخ إنساني في قالب إبداعي على أوضاع المجتمع.

ومن تفسيرِ الدلالة الفلسفية لعنوان رواية (تراب الغريب) ننتقلُ إلى عبارتِها الافتتاحية وما تحمله من دلالات فلسفيةٍ، فيردُ على لسانِ الغريب قائلاً: "هذا ترابي أنثره عليكم، وهذه أرواحهُم لا تتركنا... الغريب"(2)، وهذه لفتةٌ من الكاتبِ ليضعنَا في مواجهةٍ مع نقشٍ مفقودٍ من مقبرةِ توت عنخ آمون، وفيه: "اللعنة على كل من يقتربُ من هذه الأرواحِ، أو يحاول إزعاجها"(3).

وتشكلُ هذه العبارةُ ما يمكن دعوته البؤرة الفكرية الفلسفية التي بنت الروايةُ عليها هيكلِها الحكائِي، حيثُ نجد أنّ توت عنخ آمون الذي ذُكر هو "أخ الملك إخناتون تبوأ العرش لقرانه بابنة إخناتون تبعاً للعادة المصرية القديمة لتأسّي حق وراثة ملكٍ، دام حكمهُ ست سنوات، كان تابعاً لدين آتون الذي أسسه حمؤ، وكان اسمه توت عنخ

---

(1) زيادة، قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، ص48.

(2) البراري، تراب الغريب، ص9.

(3) المرجع نفسه، ص1.

آمون، ولكن بعدَ أنْ ماتَ إخناتون نبذ توت عنخ آمون وزوجه تلك العقيدة وعاد إلى آمون"[1] الذي يذكرهُ صاحبُ قاموس أساطير العالم قائلاً: "آمون إله مصري يظهرُ كرجلٍ ملتحٍ يلبس قبعة فيها ريشتان طويلتان، وتعتبرُ عبادَته من أهم الأحداث في القرن السادس عشر قبل الميلاد في التاريخ المصري وذلك عندما طرد المصريون الغزاةَ الهكسوس، ووصلتْ حدود إمبراطوريتهم إلى كنعانَ وكان هناك تنافس بين آمون ورع، ثم أصبحا مترابطين حيثُ أطلقَ عليهما تسمية آمون ورع، ما عدا فترة أخناتون واعتبر آمون ملك الآلهة بصفته حامياً للسلالةِ الفرعونيةِ، وتجسد في الفرعون الحاكمِ، وبُنيت المعابد الكبيرة لعبادته في الأقصر والكرنك وكان يُنظر إلى آمون كأحد الآلهة الذين خلقوا الكون"[2].

وأمّا دفنه "فكان في مقبرةٍ خاصةٍ من قبور طيبة، ويحوي مدفنهُ ذهباً ونفائسَ وأدواتٍ في غايةِ الجمالِ والكمالِ، ويُذكر أنه مات حديث السن، فقد دلّ فحص قدميه على أنه توفي في نحو الخامس عشر من العمر، وقد وُجدتْ في قدميه نعالٌ موشاةٌ بالذهبِ ووجدت أعضاء أخرى من جسمه مغطاة بالذهبِ ولاسيما ركبتاه، ووجدت يداه مطويتين على صدره، وعلى جانبيه سيفان ورمحان من الذهب"[3].

فهذه اللفتةُ من الكاتب تشير إلى نقش هذا الملك وما يحويه من جواهر ونفائس وتوظيف ذلك في كتاباته الروائية لتشكلَ بُؤرةً فلسفيةً تقومُ عليها روايةُ تراب الغريب، وهذه البؤرة تقودنا إلى الخوضِ في القضايا الفلسفية في روايات البراري ومن هذه القضايا:

1.3.3 الموت

ارتبطتْ روايات البراري بقضية الموت ارتباطاً كبيراً من خلال تكرار مفردة الموت فهي أكثر الكلمات وروداً في رواياته الأربع. لذلك كانت قضية الموت إحدى الركائز

---

(1) ق- ي، (1991)، تاريخ توت عنخ آمون محرر مصر العظيم، بحث أثري في عادات وأحوال قدماء المصريين في عصر توت عنخ آمون الذهبي، مطبعة مدبولي، ط1، القاهرة، ص63.

(2) كورتل، قاموس أساطير العالم، ص18.

(3) ق- ت، تاريخ توت عنخ آمون، ص197.

التي شغلت إبداع البراري الإنساني فانطلق يعالج هذه القضية ذات الحضور الكثيف في وعيه وفكره الإنساني بفلسفته ورؤيته للموت كحقيقةٍ واقعيةٍ. ففي رواية (تراب الغريب) يمثل الموتُ لديه رؤية فلسفية حيثُ كان يذهبُ إلى حسبانَ بحثاً عن الآثار، فتكونتْ رؤيتهُ الفلسفية للموت فاتجه إلى توظيفها في الكتابة"[1]، أمّا في روايته (الغربان) فقد عالج هذه القضية على اعتبار أنها تشكل هاجساً مُلحّاً، أو ثورة الأشخاص على العالم الخارجي، محاولاً أسطرة الواقعِ والخروجِ بفلسفةِ الموت سردياً. وأمّا معالجتهُ لقضيةِ الموت في باقي رواياته فيرد كغيره من الأحداث التي يعيشها الإنسان ويصادفها كل يوم.

قبل الحديث عن قضيةِ الموت في روايات البراري، لا بدّ من عرض بعض الآراء حول هذه القضية. كُلنا يعلم أنّ قضيةَ الموت من أصعبِ القضايا التي واجهها الإنسان قديماً وحديثاً، وأشدها هولاً وأكثرها غموضاً "فالموتُ لغزٌ محيرٌ لا لأنه ينهي حياة الإنسان بالشكل الحتمي فحسب، وإنما للتساؤلات الهائلة التي تدورُ في ذهنِ الإنسان حولَ هذه المسألة؛ ما بعد الموت، جوهر الموت، أسراره وماهيته"[2]، تساؤلاتٌ كثيرةٌ حاولتْ كثيرٌ من المذاهب الإجابة عنها، لكنها لم تتوصلْ إلى حلولٍ تكشفُ عن هذه الأمور. إلاّ أنّ بعض العلماء علل هذه القضية، ومنهم الوجوديون، بأنه حُكمٌ على الإنسان، لا مفر منه. ومن وجهة نظر العبثيين لغز غير مفهوم، وغير مدرك وغير معقول. وأما من الوجهة الدينية، فقد ظلّ الموتُ حقاً، ونهاية لكل حيّ، "وتوقف الأنفاس وهجوع القلب وبرودة الجسد عند مفارقه الروح"[3].

وأمّا الروائيون، فقد عالجوا قضيةَ الموتِ في كتاباتهم من وجهات نظر مختلفة، ورصدوا الآثارَ السلبيةَ التي تنتجُ عن وقوع هذه المأساة سواءً على الفرد أو على المجتمع بشكلٍ عام. فالبراري اتكأ على هذه القضية في رواياته كتقنية فنية لنقل ما

---

(1) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2009/2/7.

(2) الزعبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص90.

(3) الزعبي، أحمد، (1993)، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، دراسات ومقارنات، مكتبة الكتاني، اربد، ص5.

يعاني منه الواقع العربي اليوم، فنجد فكرة بعث الأموات ونبش القبور تلحّ عليه في بعض رواياته.

ففي رواية (الغربان) تظهر لمحاتٌ وجوديةٌ تتجسّدُ بخاطرةِ الموتِ، والنزاع بين الخير والشر، عندما تعاكس الفواجعُ أهدافَ الأبطال ومطامحهم، فيقع بعضهم في شرّ الخطيئة والرذيلة والموت الاجتماعي والنفسي. وهذا ما واجهه كل من البطل (محمد أبو سليمان)، وابنه (حسن) إذ سقط كل منهما في أحضان الرذيلة والبارات –كما مرّ سابقاً–، وذلك عندما سيطرت عليهما الأحداث الضاغطة المليئة بالخوف والقلق والشقاء، والإرباك النفسي وضياع الأمل وقادتهما إلى التفكير بالانتحار.

تقود الظروفُ القاهرةُ والأحداثُ العصيبةُ التي يمرّ بها بعضُ أبطال البراري في رواية (الغربان) إلى تفكيرهم بالانتحار فيرد على لسان فاطمة بعد أن قبضوا على ياسر قائلة: "انتحر داخلي"[(1)]، وكذلك راود الانتحار تفكير البطل محمد أبو سليمان عندما لم يستطع رؤية رتيبة عندها يقول: "كنتُ في يعبدَ حزيناً، فكرتُ وقتها بالانتحار"[(2)] وحنان عندما فقدت والديها وابنها تحاول الانتحار إذ تقول: "فكرتُ بأن انتحر فاضمحلتْ شجاعتي"[(3)]. كما نجد شخصية أسماء تُقدم على الانتحارِ بسبب القيودِ الاجتماعيةِ المفروضةِ عليها، لتبقى في البيت دون وجود مبرر لخروجها، فيصفُ ياسر صعوبةَ اللقاءِ بها قائلاً: "عرفتُ مدى الاتصالِ، في الأيامِ القادمة، الصمتُ بنى خيمته السوداء حولنا... أراها تستعدّ للانتحار"[(4)]. ثم يردُ انتحار أسماء في موضعٍ آخر من الروايةِ عندما تزّف إلى رجلٍ كبيرٍ في السن، فتخاطب ياسر بقولها: "ياسرُ إنّ الحزنَ والألَمَ يعصرُ وجداني، وصورتُك في ذاكرتي... إنني على حافةِ الموت، لو قتلت نفسي لاسترحت... وأكاد أفعلها... لكن الشجاعة تضمحلُ، كتب عليَّ اللهُ العذاب"[(5)].

---

(1) البراري، هزاع الضامن، الغربان، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص39.

(3) المرجع نفسه، ص108.

(4) المرجع نفسه، ص136.

(5) المرجع نفسه، ص137.

وتجلّت هذه المعاناة في رواية (حواء مرة أخرى) بفعل عامل التغيير الاجتماعي السلبي الذي أحسّ به صبحي حيث خدعته أحلام بحبها المزيف، فأخذ يفكر بالانتحار قائلاً: "في السجن فكرت في الانتحار أكثر من مرة"(1).

وعلى الرغم من تفكير هذه الشخصيات بالانتحارِ، إلاّ أنّ الكاتب تلاعبَ بخاطرةِ الموت هاجساً انتحارياً أبى على أبطالهِ الرضوخ له، فلم نجد من هذه الشخصياتِ من أقدم على الموتِ بفعل ظروفه القاهرة. بل لاحقَ القدرُ معظمها رغم تواصلها وسعيها للوصول إلى أهدافها فهي محكومةٌ بقدرٍ لا طاقة لها على مقاومته.

ففي رواية (الجيل الخالد) تسود فلسفة القدر قوامها أنّ الإنسانَ محكومٌ بقدر ومجبر في كل ما يعمل، فكل شيء مقدر ومكتوب وما على الإنسان سوى الاستجابة. فعندما عزم خليلُ على الزواجِ من عفاف، والهروب بها بعيداً عن والدها، لم يكن أمامها إلاّ الاستجابة والقبول خلاصاً من برجوازية والدها. قائلة: "إنه القدرُ المحتومُ، وخرجتُ دون خوفٍ أو ترددٍ للهربِ مع خليل"(2) وما أن تهربُ من قدرها الاجتماعي (برجوازية الأب) حتى تلاقي قدرها المحتوم (الموت)، فيفجعُ خليل بموتها، ثم يستسلم لهذا القدر، لكنه يدين الواقع الاجتماعي الذي أسهم بموتها بكل ما يشملُ من المستغلين والإقطاعيين.

والموتُ في هذه الرواية موتٌ مُقدّر ينتظر كل حيّ، فمن موتِ عفاف إلى موت زوجها خليل، الذي واجه مأساتين، الأولى أسوأ من الثانية، وهما الحياة والموت. الحياة بكل ثقلها وآلامها ومرارتها ومعاناته الفقر والحرمان فيردِ على لسان أم خليل قائلة: "لقد قسْت عليك الدنيا وحطمتْ أحلامك"، وحزنه لفقد عفاف "فانفجر باكياً، مثقلاً بالجراح والحزن"، ثم يواجه قدره وحيداً غريباً يُقاسي المرض، فيكون هو الحل المنتظر للتخلّص من الآلام والمعاناة وهموم الحياة. فموته لم يقع مفاجأةً طارئةً، أو حادثةً مباغته لجسدٍ مليءٍ بالآمال والتطلعات رغم تكرار المصائب، وإنما وقع موته بعد معاناة مريرةً "وكان يعرف إنها النهاية التي طال انتظارها"(3).

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص86.

(2) البراري، الجبل الخالد، ص53.

(3) المرجع نفسه، ص28.

يعاني البطلُ (خليل) في بداية الرواية مواجهة البشرية أو القدر الاجتماعي الذي يشمل التسلط على رقاب الآخرين، ومحاولة التحكم بعالمِ هؤلاء الناسِ، فالمعلمُ عبد الرحمن جمعة، والمعلمُ مشهور حاولا التحكمِ بالعمالِ وتوجيهِ سير حياتهما العملية "عمل متواصل، ظلم وتعسّف، قانون المحجر ليس كقانون البشر"[1]، لكن العمالَ في بداية الأمر خضعوا لهذا الضغط، ولم يستمر خضوعهم، بل ثاروا ضد هذا النظام إلى أن ارتفعت أجورهم وتحسنت معاملتهم.

أمّا روايةُ (الغربان) التي تطرحُ مشكلةً إنسانية هي مشكلة الموت، التي أصابتْ معظمَ أبطال الرواية، فالكل مفجوعٌ، عيسى بزوجته وابنه بحادثِ تصادمٍ فيقول: عيسى "ماتا وبقيتُ أنا... أين سعاد؟ أين ابني أيمن؟"[2]، وفاطمة بأبيها وأخيها، الأب الذي استُشهد في عمليةٍ خلف الخطوط"[3]. قبل أن تولد فاطمةُ وأخوها ياسر "الذي مات شنقاً"[4]، ثم بذاتها التي راحت في الجنون والوحدة والفقدان فتذكر قائلةً: "أصبحتُ مجنونةً، لأن ياسرَ ونعيمَ قتلوني ألف مرة"[5] فأصبحت لا تعرف ولا مجال في رأسها لمزيد من الحقائق فتقول "وجدتُ نفسي في الشارع أمزقُ ملابسي وأصيحُ، وقعتُ على الأرضِ، تمرّغت بالتراب"[6].

أمّا البطل محمد أبو سليمان فكان مفجوعاً بموت زوجته (علية) التي كانت على وشك الولادة، "فأكلتها الغيبوبة، والنزيف المستمر، حتى تصفى دمها، وماتت بصمت"[7]، كما كان مفجوعاً بحبيبته (رتيبة)، التي ماتت بأيدي اليهود"[8]، وبصديقه عواد "الذي رحل وتركه وحيداً أكثر من أي كائن كان"[9]، كما كان مفجوعاً بضياع

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص91.

(2) البراري، الغربان، ص149.

(3) المرجع نفسه، ص124.

(4) المرجع نفسه، ص31، 97.

(5) المرجع نفسه، ص28.

(6) المرجع نفسه، ص203.

(7) المرجع نفسه، ص45.

(8) المرجع نفسه، ص58، 178.

(9) المرجع نفسه، ص182.

فلسطين ولا يقف الموت عند هذه الشخصيات فحسب، بل يُصاب بهذه المأساة والسوداوية شخصيات أخرى، حسن المفجوع بزوجته حنان "ماتت بالرغم من حقدي بكيت بحرقة ودفنتها في مقبرة سحاب"[1]، وكذلك حنان بزوجها الأول "الذي أصيب بتجلّط بالدماغ فأصابه شلل نصفي، ثم مات"[2]، وبابنها إسماعيل الذي أصيب باللوكيميا.

يمكننا القول: إن البراري يستخدم الموتَ بصورتين رمزيتين لمواقف الشخصيات السابقة، فبعضُها عانت من الموتِ الحقيقي سواء بمرضٍ أو حربٍ، كموت علية ورتيبة، وحنان. والبعض الآخر عانى الموت المعنوي النفسي فكان الموتُ هو المنقذُ لهم، كموت عواد المجاهد بعد ان أصبحَ مقعداً عن الجهاد، وفاطمة بعد أن تزجرها المديرةُ عن التدريس بسبب ما ارتكب أخوها ياسر من جرائم، وكذلك الموت المعنوي لعائلة عواد وعائلة أبو سليمان بعد ضياع فلسطين، فالموت لم يكن بالنسبة لهم قاسياً أكثر من قساوة الحياة ومرارتها.

إنّ رواية (الغربان)، رواية موت، إذ تتسارعُ المصائبُ فيها بدءاً من الإهداء المغلق: "إلى موتى الخسارة... يتامى الحال"[3]، ثم انتهاءً من البداية المفتوحة على الضياع وآليته[4]، الرفض بالنسبة للبطل وابنه، والجنون الذي أصاب فاطمة، والوحدة مصير كل من؛ فاطمة، ومحمد أبو سليمان، فكل هذه المصائب تفضي إلى خسارات متعددة: الروح، والمعنى والحب، والأرض، والحرية والفداء والجسد والشرف"[5].

أما معالجتهُ للموتِ في رواية (تراب الغريب) فنجده يتجه إلى عالم الأموات والقبور، فحينما نقرأ هذه الرواية نجد أن الموتَ يشكل حدّيها، فنلتقي به بدايةً حيثُ يرد على لسان (ثريا) العبارة القائلة: "هذا قبري"[6] وقد انسحبتْ هذه العبارةُ ومضمونها

---

(1) البراري، الغربان، ص116.

(2) المرجع نفسه، ص106.

(3) المرجع نفسه، ص9.

(4) الجزائري، فلسفة موتنا سردياً، الواقعي مؤسطراً، مجلة أفكار، ع145، ص56.

(5) المرجع نفسه، ص56.

(6) البراري، تراب الغريب، ص13.

(الموت) بمثابةِ اللازمةِ المتكررةِ في أحداث الرواية، وعند الانتهاء من قرأتها يطالعنا المؤلفُ به أيضا، فيذكره بذكر نقشٍ مفقود من مقبرةِ توت عنخ آمون وهو "اللعنةُ على كل من يقتربَ من هذه الأرواح، أو يحاولُ إزعاجها"[1]. وقد أشار الكاتب بهذا النص الفرعوني القديم إلى العودةِ بالذاكرةِ إلى الوراء، والوقوفِ بالإنسانِ لحظةً على مشارفِ ماضيه داعياً إيّاه إلى أنْ يسأل نفسه عن حقيقة أسلافهِ وأجدادهِ، فيستغل تراثاً منسياً محفوراً على شاهدة إحدى القبور المشتتة، ليوقظ المجتمع العربي نحو حقيقةِ تراثه العظيم. وأمّا توجهه نحو الموتى والقبور فكان للكشف عن المأساة التي تمرُّ بها الدول العربية اليوم. واستذكار ما حلّ بها سابقاً.

إن البدايةَ والنهايةَ تلتقيانِ حول جوهرٍ واحدٍ هو الموت، فتدورُ هذه الرواية حول محورين؛ الأول هو ملاحقة الراوي لهواجس موتى يأتونه في المنام، فيبحثُ في تاريخِ كل قصة ليكتبها. أمّا المحور الثاني فيشمل العبثية وعشوائية الموت والحياة وسوف يتم الحديثُ عن هذا المحور لاحقا. ومن خلال المحور الأول نجد أنّ الكاتبَ يربط الموتَ بالحياة فتبرز مقولته التي ترى: "أنّ الموتى يمتزجون بالأحياء كي تكتملَ حياتهُم... الموت لا ينهي كل شيء"[2]، كما يرى أن ارتباطَ الموتى بالأحياء لعدم رغبتهم في الفراق، وفي الوقت نفسه كيف أنّ الأحياء يرتاحون لفراق الموتى؛ لأنّ الروحَ والذاكرةَ لم تعودا تتسعان للمزيد من الشراكة في الحياة، وفراق الموتى يترك لهم متسعاً أكبر للعيش دون هواجسٍ وهو ما وصفه الراوي بالخيانة فيقول: "لم نعدْ نرغبُ بعودتهم، هذه هي الخيانةُ، حياتنا لم تعد تتسعْ لذكرياتنا معهم... هذا ما يجعل الموت قاسياً[3]. وعلى الرغم من هذه العلاقة بين الراوي العلم والموت (الحقيقة الوحيدة الماثلة في الحياة)، إلاّ أنّ الإنسان بقسوته وجبروته تتكسر قواه وتخار أمام هذه الحقيقة.

تبدو علاقة الموت بالحياة في الرواية نفسها من العنوان، فلفظه تراب هي علامة التواصل الحسّي بين الحياة والموت، إذْ عند حفر أيّ قبرٍ لا وجود إلاّ للتراب، الذي هو أصل الخلق والحياة فيذكر الكاتب قائلاً "إن معرفتي من تراب تجعلني أتشبّثُ بالغيب

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص220.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص90-91.

كصخرةٍ لا تنحتها ريح"[1]، كما نجد علاقة الموت بالحياة في العبارة التي تتصدر بها، الرواية وهي عبارة مختصرة للإمام علي بن أبي طالب –رضي الله عنه–: "الناسُ نيام وإذا ماتوا انتبهوا"[2] أي أنّ الموت لا ينهي الحياة الشخصية، ولكن هذه الحياة تنمو كلما تحدثنا عنها بعد الموت، ويرد في ثنايا سرد الرواية ما يؤكد ذلك: "إنّ الموتَ لا ينهي الحكايةَ بل تكتملُ به"[3]، فموت ثريا لم ينه حكايتها، بل أكملها الناسُ بكثرةِ الأسئلةِ والاستفسارات.

يبدو أن حكاية ثريا معمدة بالدم، غارقةً في الصراع العشائري، مدفوعة بخطيئة العشق خارج مؤسسة الزواج، فهروبها مع حمد المرابعي قادها إلى مرحلة جديدة من العذاب ثم إلى الموت فتقول: "اعتقدتُ زواجي من جبران سينسيني حبي له"[4] فما كان من العم اسكندر بعد أن عرف مكانَ اختبائها إلاّ أن وضع لها السُّم بالطعام ولا يعني ذلك انتهاءَ قصتها، بل تابعَ الناسُ ذكرها وتذكرها بعد الموت يعيدها إلى الذاكرة ويتناقلها البشر، ومما قيل حولها: "طلعنا بسواد الوجه... حمد الخاسي صار دخيل عند العشاير"[5]. ومن الأقوال التي دارتْ حولها على لسان والد جبران قائلاً: "ويش عليك منها عيب البنت على أهلها"[6].

وحول قصة الأبيض وموته يرد كثير من الأسئلة والاستفسارات التي تثري الحكاية، وتسهم في نموها، فموته لا يعني انتهاء حكايته، بل بكثرة الأسئلة والمداورات يصبح ذكره باقٍ فجاء على لسان أيوب: "الأبيضُ رجلٌ اختلف الناسُ في موته... واختلفوا على قبره ربما دفنه الرعاة على عجلٍ، فنبشت قبره الضباع ونهشته"[7]. وعلى لسان

---

(1) البراري، تراب الغريب، رواية في الكتابة وضدها، الرأي، 13 تشرين الثاني، ع13194.

(2) القاري، نور الدين علي بن محمد بن سلطان (ت1014هـ)، (1985)، الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة، ت أبو هاجر محمد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

(3) البراري، تراب الغريب، ص65.

(4) المرجع نفسه، ص129.

(5) المرجع نفسه، ص151.

(6) المرجع نفسه، ص152.

(7) المرجع نفسه، ص159.

فتنة العجوز فتقول: "الأبيض ما مات اختفى... رجعِ من مطرح ما أجا"[1]، وحولَ قبره يرد على لسان أحد الرعاة: "لقد وجدنا الأبيض ميتاً في المنحدر، وبقربهِ الحصان مطأطئ الرأس يحفرُ بحافر قدمه قرب الطريق العام وعندما اقترينا وجدنا حجراً حُفر من وقت قريب قد دخلناه ووجدنا كهفاًً والأبيض ميت فيه، أغلقنا عليه التابوت، ومن ثم رددنا الحجر"[2].

سبق أن قلنا إنّ الحديث عن قصة ثريا بعد موتها يصبح كأنها روحٌ تعودُ إلى الحياة ولعنة أبدية تلاحقُ أهلها كلما ذكرها الناسُ، ثم تصبح لعنة كبرى عندما يعود ابنها، وقد أصبح خورياً، ليسألَ عن أهلهِ وأبيه، فعلم بالخبر كلٌّ من (سليم) والعم اسكندر، "فكان وقع الخبر عليهم وقوع الكارثة، ثم أيقنا أنه بقايا لعنتها التي تلاحقهم حتى بعد موتها بسنين"[3]. وهكذا نصل إلى أنّ الموتى لا يتعذبون بموتهم، بل الأحياءَ هم الذين يتعذبون وتلاحقهم ذكرياتَ اللعنة والصور.

يوظف البراري تقنية الموت من خلال قصص الموتى التي؛ إمّا أن الراوي يسردها كما تأتيه في المنام عابرةً باب الموت إلى الحياة، أو أنه ينقلُ صوتَ السارد إلى أصحابِ القصصِ ليرووها بأنفسهم في منولوجاتٍ قصيرةٍ. ففي النوع الأولِ نجدُ أن الكاتب يستحضرُ الشخوصَ الميتة كنوع من العزاءِ وبخاصةٍ أن حياةَ تلك الشخوص لم تكنْ أكثرَ أمناً، ولم تنعمْ بالطمأنينةِ التي قضى عمره باحثاً عنها، تنقلاً بين أكثر من مكانٍ، ومن علاقة إلى أخرى. فهو يروي لنا ضريبةَ الحبِّ مثلاً من خلالِ مأساة ثريا[4]، وابنها فتبكيه قائلة: "قتلوه وهو بلباس الخوري قتلوه في الأرض التي أراد أن يعودَ إليها"[5]. ويروي لنا ضريبةَ الحرب من خلال مأساة نسرين اللبنانية التي "دفنتْ وأمها بعضَ القطع من جسد أبيها في حديقة المنزل بالأشرفية إبّان الحرب الأهلية"[6]،

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص27.
(2) المرجع نفسه، ص125.
(3) المرجع نفسه، ص215.
(4) المرجع نفسه، ص206.
(5) المرجع نفسه، ص206.
(6) المرجع نفسه، ص103.

ويوازن بين هذه الواقعة وواقعة قتل الخوري (ابن ثريا)، وبخاصة أن الاثنين يفقدان ضريحهما في الحديقة.

وكأنّ الكاتب يقول: "إنّ البشريةَ قامت منذ القدم على الشّرِّ والطغيان، مقابل الحب والطمأنينة والأمن، أي أنّ ضريبةَ الحياة الحرة والكريمة لا تتعين إلاّ بالدم المهدورِ وإنّ الإنسان محكومٌ بالخضوعِ لهذا القانون، تماماً مثل "أورفيوس" الذي هبط إلى العالم السفلي لاسترجاعِ زوجته يوروديتشي، حيث اضطرَّ للتوسل غناءً وفنّاً لإقناعِ حراسِ مملكة الموت، وبعد أن نجحَ في مسعاه خضعَ لشروطهم، وكانت مخالفتهَ لتلك الشروطِ، حيث التفت خلفه لكي يتأكد من وجود زوجته، فعادت إلى العالم السفلي. وحين أمضى وقتاً طويلاً في البكاء غضب ديونيس وقتله[1]، وهو ما فعله حمد من خلال علاقته بثريا، حين سخرّه القدر لاستردادها من واقع الموت الذي تحياه مع زوجها جبران الذي هجرها وذهب إلى أخرى، فتصف حالها "أجلس في الفراش البارد والوحدة تجمدني"[2] إلى الحياة التي تُميتها لاحقاً وتميته هو أيضاً بإقصائه خارج الديرة.

أمّا الشخصيات التي تروي قصصها عَبْر منولوجات قصيرة تتمثل في قصة نسرين العاطفية مع الراوي وكذلك صفاء، إذ يقيم الراوي علاقة بعدد من الشخصيات النسائية الميتة، ومن أبرزها صفاء ونسرين، وثمةَ نوعً من الغيرة بين الاثنتين بسبب اعتقاد كل منهما أن الأخرى تقفُ عائقاً أمامَ اكتمال علاقتها به. فتخاطبه نسرين قائلة: "عندما سرتُ إلى جانبك في جبل القلعةِ وعمانَ القديمة كان طيفُها بيننا... سألتك عنها فأنكرتَ وجودها... الآن أراها تطلُّ من عينيك ما اسمها؟ صفاء. هل تحبك كما أحبك"[3]. وتظهر الغيرة في موطن آخر فتقول: "أردتك كاملاً غير أن قلبكَ كان مشغولاً بأخرى"[4]. "هل ستحبها....... بالتأكيد هي تستحق هذا

---

(1) ضمرة، يوسف، (2007)، تراب الغريب، شخوص وحكايات تعبر من باب الموت إلى الحياة، الرأي، 15 حزيران، ع 13405، ص6.

(2) البراري، تراب الغريب، ص129.

(3) المرجع نفسه، ص147.

(4) المرجع نفسه، ص147.

الحـــب"[1]. كما تظهر الغيرة أيضاً على لسان صفاء قائلة: "ألا يكفيك حضوري، لو كانتْ نسرينُ هنا لقفزتَ في الهواء كالبؤرة"[2]. ثم تتابع قائلة ما يكشف عن غيرتها تجاه نسرين: "أنت تخرج معي أم معها... لا تضع عدولاً بيننا منذ اللحظة الأولى"[3].

هناك ملاحظةٌ جديرةٌ بالاهتمام، هي أن نسرينَ اللبنانيةَ المهاجرةَ إلى استراليا هي التي تقوم بكتابة وصيتها ليتولّى صديق آخر إرسالها إلى الروائي، بحيثُ تصلُ الرسالةُ من امرأة ميتة. بينما تقومُ صفاء بإرسال وصية الكاتب إلى الأصدقاءِ الآخرين أي أن الاثنتين تتمم إحداهما الأخرى بشكلٍ أو بآخر، وهو ما جعل الكاتب موزعاً بينهما حتى انتهاء وصيته/ روايته.

ومن الشخصيات التي يمتد إليها النص عبر مونولوجات وهواجس تأتي الراوي، أسرة نسرين وقاسم المهدي، أسرة نسرين الدالة على مأساةِ لبنان في الحرب الأهلية فيرد على لسانها: "الحرب أخذت أمي وأبي"[4]. وكذلك أسرة قاسم المهدي وما حلّ بها من ضياع هؤلاء عانوا من آلة الحرب الحاصدة للأرواح وعرفوا من خلالها الموت. وهناك نوع آخر من الشخصيات عايش الموت وعاينه من خلال تجاربهم، فليلى "دُفنت حية في قبرٍ روماني، ثم عاشتْ مشوهة نفسياً وجسدياً"[5]. ويظلّ حدثُ الدفن ماثلاً في ذاكرة ليلى، ملازماً لحياتها لا تقدرُ على تجاوز آثاره العميقة. إذ تزورُ قبرها مراراً وتكراراً، وتحتفي بعظامِ الموتى ووحشة المكان –المقبرة– وكأن الحياةَ والموتَ يتجاذبان شخصية ليلى بدلالةِ النصفِ الذي خرج من القبر؛ ليتركَ مجازاً النصف الثاني الذي تحلل. فموتها حدث اختلفت به عن غيرها من الأحياء والأموات، لانتمائها إلى عالمين متغايرين يلتقيان من خلالها[6]، كاعترافها الصريح عند القول: "أنا ميتة وأتعذب بموتي الذي لا يعترف به أحد".

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص146.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) المرجع نفسه، 186.

(4) المرجع نفسه، ص99.

(5) المرجع نفسه، ص139.

(6) الكيلاني، مصطفى، (2008) تراب الغريب لهزاع البراري كتابة النقصان، مجلة أفكار، ع240، وزارة الثقافة، الأردن، ص12.

استطاع البراري أن يكوّن فكرة إيجابية عن الموت رغم سوداويته وهي أنه ليس إلاّ انتقال الأرواح من الملموس إلى المحسوس، وأنه –بحتمية– ليس أسوأ الأقدار، بل قد تكون الحياةُ في هذا الزمن أسوأ منه، حتى يكاد الأحياء يتمنونه. للخلاص من المحن القاسية والأزمات الاجتماعية والعاطفية المتصادمة[1]، فبعضُ الشخصيات في الروايةُ تقدم على الانتحار أو تتمنى الموتَ للتخلص من ظروفها القاهرة، فما ورد على لسان الثعالبي قائلاً: "لم أمتْ لأنني أردتُ أن أموتَ... السجنُ والخيانةُ ونقض العهد كلها جعلتني أحبَّ الموت حتى تمنيته"[2]، وعلى لسان ليلى تقول: "أنا لا أخافُ الموت لأنني أعرفه جيداً، أمّا أنتم تتكلمون عنه لأنكم تخافونه"[3] وكأنّ الكاتبَ أراد أن يقول أنّ الإنسانَ لا يخافُ الموت، بل يخافُ أن يتعذبَ الناس بعده.

وقد تصل الشخصية إلى الاقتناع أنّ الموت هو الطريقُ الوحيد للخروج من حالة الاغتراب التي تعيشها، فتتمنى الموت، "فهو الصديق الوفي للإنسان؛ لأنه ينقذه مما هو فيه من ألم وضياع وظلم، فكل هذه الأشياء وجدت لسحق إنسانية الإنسان، وتمزيق طموحاته فيلجأ إلى تمني الموت بحثاً عن النهاية"[4]، فالعجوز فتنة تعيشُ حالة اغترابٍ نفسي، فهي وحيدةٌ غريبةٌ مما جعلها تموت دون أن يعترضها مرض أو عرض "بل مرّ عليها يوم أو يومان قبل أن نكتشفَ موتها... سُبحتها في يدها ونظرتها مطمئنة"[5].

ومن الصور الإيجابية التي يتمثل بها الموت هو عدم خوف بعض الشخصيات منه، بل إنّ طقوسه هي التي تخيفها، فيرد على لسان إحدى شخصيات رواية (تراب الغريب) قائلة: "الموتُ ليس بشعاً... لكن اللحظاتِ التي تسبقه وتعدّله قاسية بهمجية

---

(1) أبو العينين، فكرة إيجابية عن الموت، الرأي، ع13384.

(2) الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية، ص13.

(3) البراري، تراب الغريب، ص77.

(4) حسين، نصر الدين، فؤاد، (1999)، دراسة في قصص محمد الشقحاء، ط1، السعودية، ص63.

(5) البراري، تراب الغريب، ص36.

لا تحتمل"[1]، وعلى لسان صفاء، حيثُ تقول: "أنا لا أخافُ موتي صدقني... لكن فقدان من أحبهم يفوق مقدرتي على الاحتمال"[2].

كان للموت حضورٌ سلبيٌ في تخيلات بعض الشخصيات وفي واقعها، ففي التخيل نجد شخصيةَ ليلى عندما تُدفن مجازياً اعتماداً على المداواة السحرية، فتذكر الموقف عند استيقاظها فجأة في ظلمةِ القبر "كانت مفتوحة العينين تنظر وعلى وجهها آثار بكاء طويل"[3]، نصفها حي، والآخر مات وتحلل داخل القبر، وفي الواقع كان لموت ثريا حضور سلبي فعندما دُسّ السُّم لها في الطعام، "فأحسستُ الموت سيفاً بتاراً يلهو بتمزيق أحشائي... ارتميتُ على الأرض حينها شعرتْ إنه الموت بصورته السلبية"[4]، وكذلك موت الأبيض، حيثُ قُتل بطريقةٍ بشعةٍ ومؤلمةٍ عندما جاء يبحثُ عن أهله، فتلقفه سليم، "وغرز خنجرهُ بسرعةِ البرقِ في صدرِ الخوري، ثم ينهال عليه اسكندر بالقضيب فيفتتْ رأسهُ"[5].

لقد كانت هذه المواقفُ مواقف عبثية، فالموتُ حقيقةٌ واقعيةٌ، لكنّ طريقةَ حدوثه بشعة ومخيفة؛ فكل من ثريا والأبيض يستحقان الحياة لحين دنوِّ أجلهما، لكن عائلة ثريا لم تمنحهم هذا الحق.

وهكذا يسعى البراري في روايته لإبراز فلسفته نحو الموت (فلسفة الروائي/ الراوي) "فهو حدثٌ عاديّ كغيرهِ من الأحداثِ التي يعيشها الإنسانُ ويصادفها كل يوم. ولذا فإنَّ رحلة الراوي مع شخصياته، اتخذتْ شكلَ الدائرة، ومضت في تحولاتٍ ومنعطفاتٍ وصولاً إلى قبر الراوي المحطة الأخيرة بالنسبة له، والأولى بالنسبة لمن سيأتي بعده،

(1) البراري، تراب الغريب، ص206.
(2) المرجع نفسه، ص168.
(3) المرجع نفسه، ص205.
(4) المرجع نفسه، ص216.
(5) المرجع نفسه، ص205.

حيثُ الدائرةُ لا أولَ لها ولا آخر، والموتُ محورها الذي تدور حولَه، وهو ما يشير إلى أن الحياةَ جزءٌ من الموتِ كما أن الموت جزء من الحياة"[1].

ولم يكن الموت سوى تقنية تتسع لما سيقال، ولعل ما سيقال لا يستطيع أحد من الأحياء أن يقوله على تلك الشاكلة، فهو يحتاج إلى الموتى؛ لأنهم قد خبروا الحياة، وتعايشوا مع تجربتها، وهم قادرون على الحركة بين الأحياء، ولا يخافون شيئاً –كما في التراث الشعبي– فقد ماتوا وكفى"[2].

وقريب من هذا الرأي ما ذهب إليه نزيه أبو نضال في كتابه علامات على طريق الرواية في الأردن في قوله: "الموتُ وسيلةٌ يتخذه الكاتبُ لبطلِ روايته؛ لكي نرى ما لا نرى نحن الأحياء، ولكي يخبرنا عمّا تخجل من الإخبار عنه إذا عرفناه"[3]. وهكذا نجد ظاهرة التعلّق بالموت ومعالجة حالة الضياع هي صورة إيجابية لشخوص الكاتب الذين اختلفت بيئاتهم وظروفهم ومعاناتهم، حيثُ يعتقدون أنّ الحياة بعد الموت هي الأمل الذي يبحثون عنه.

2.3.3 العبثية

من القضايا الفلسفية التي ظهرت في روايات البراري العبثية، فهي حركة ظهرت بالغرب، وخرج بها الفيلسوف "الدنماركي سورين كيجارد في منتصف القرن التاسع عشر، إذ يعدُّ رائد الوجودية، فالوجود عنده الاختيار، وحياة الوحدة والتفردّ، والانشغال اللامتناهي بالذات"[4]. ومعه ظهر مصطلحُ "القلق الوجودي الناشيء عن ضياعِ

---

(1) صالح، هيا، (2006)، تراب الغريب لهزاع البراري...تجليات الروح إذ تغادر إسار الجسد"، الرأي، 22 كانون الأول، ع13233، ص24.

(2) القواسمة، محمد، (2007)، أبحاث في مدونات روائية، دار اليازدي، عمان، ص29.

(3) أبو نضال، نزيه، (2006)، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة، عمان، ط1، ص218.

(4) محمد، علي عبدالمعطي، (1980)، سورين كيركيجارد، مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، ص380؛ وينظر: بدوي، عبدالرحمن، (1980)، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص20.

الإنسان أمامَ تناقض الفكر الديني، ومثالية التفكير العقلي"[1]. ومن ثمّ ظهرت حركةُ العبثية واعتُبرت الركيزةُ الأساسيةُ في العالم الروائي الغربي وتقوم هذه الفلسفة "على أنّ أيّةَ محاولة لفهم أحداث الوجود أو تغييرها ما هو إلاّ عبثٌ وفقدان الأهداف المنطقية للأحداث أو الأفعال البشريّة، ولم يرسخ هذا الفكر في الأعمال الأدبية الأوروبية إلاّ نتيجة للموت الروحي الذي عانى منه الأوروبيون إثر توالي الحربين العالميتين، فأصبح الإنسانُ يشعر بأنّ أيّ تغيير يقوم به لا فائدة منه، وكل فعله زائل لا محالة، فإنْ لم يكن بتسارع القضاء إليه فإنه يكون بفعل آلة الحرب العبثية العشوائية"[2]. ويُعرّف العبث بأنه عدم الاتفاق مع المعقول والمنطق، فتصبح الحياةُ خاليةً من أيّ معنى، ويصبح الإنسان عاجزاً عن فهم الكون وفهم أهدافه[3].

ومما يدعونا للحديث عن العبثية كقضية فلسفية في كتابات البراري، الطابع الفلسفي في بعض رواياته (تراب الغريب) و (الغربان) حيثُ نجد اتسام كل منهما بالطابع الفلسفي، وذلك بإفادة البراري ولو بإشارات طفيفة من رواية (الغريب) لألبير كامو التي عُدّت أول عمل أدبي روائي يؤسس لفكر العبثية في الأدب الغربي، كما تظهر الإفادة أيضاً من (أسطورة سيزيف) الكتابُ الذي صدرَ مع رواية الغريب في وقتٍ واحدٍ، وقد لاحظنا ذلك عند قراءة هذين العملين. ولا بُدَّ أن نذكر أنّ الإفادةَ في رواية (تراب الغريب) كانت بالحديث عن الموت وعشوائيته، أمّا في رواية (الغربان) فتمثلتُ الإفادة في اللامبالاةِ تجاه احتمال حكم الإعدام، وعدم إبداء أيّ إحساس بالندم عند كل من (مارسو) بطل رواية (ألبير كامو)، وياسر أحد أبطال (رواية الغربان) كما سنرى.

أمّا بالنسبة للناحية الفنية بين الروايتين، فلا يوجدُ تشابهٌ بينهما، وذلك لأنّ النمطَ السرديّ، وخيط تعاقب الأحداث مختلف تماماً بين الروايتين.

---

(1) قسومة، الصادق، (1992)، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب، تونس، ص104.

(2) أبو العينين، فكرة إيجابية عن الموت، الرأي، 25/ أيار 2007.

(3) أبو مراد، نبيل، (1985)، مسرح العبث فلسفة وتقنية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج 36، ع36، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص102.

ينادي كامو بفلسفةِ العبثِ، وقد جسّد مفهومه في كتابه الفلسفي "أسطورة سيزيف"، بأنه غيابُ التواصلِ بين حاجة الذهنِ إلى التماسك، وبين فوضى العالم التي يعانيها، والجواب الواضح إمّا بالانتحار أو النقيض من ذلك، وهو تحوّل في اليقين"[1]. ويرى كامو أنّ الشعورَ بهذه العبثية يأتي من طُرقٍ متعددةٍ؛ "منها الطبيعة الآلية في حياةِ كثير من الناسِ قد تؤدي بهم إلى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته، أو الإحساس الحادِّ بمرور الزمن، والعزلةِ عن الموجودات الأخرى"[2].

ومن خلال القراءةِ والبحثِ في أعمال ألبير كامو (الغريب وأسطورة سيزيف) ومعرفة المزيد عن حياته نجد أنه نالَ حظاً من هذه الظروف، فبدت عبثيته بكل ما هو موجود، "فهو أحدُ مشاهير الأدباء الذين تركوا أثراً واضحاً في أدب الجزائريين، وممن كتبَ باللغةِ الفرنسية، وحصل على جائزة نوبل للأدب عام 1957"[3]، ومن الظروف القاهرة التي عاشها؛ اليتم، فقُتل والده في الحرب العالمية الأولى[4]، وعاشَ في كنفِ أُمه الصمّاء ذات التفكير البطيء لسذاجتها، فهو لم يكن يُبدي اهتماماً بها في صغره، ربما لأنّ ذكاءه غير عادي كان يصطدم بسذاجتها على عكس علاقته بجدته لأمه الذكية القوية[5]. ألبير كامو وُلد مع العوز والفقر واليتم المبكر وتمرّس على القهرِ والفشلِ، أُصيبَ بمرض السّل مبكراً، زواجهُ تفكك قبل انتهاء العام الأول، مما حمل الأديب المريض إلى السفر إلى أوروبا وتجوّل فيها محاولاً كشف الآخرين في حقائق وجودهم[6].

---

(1) عبدالواحد لؤلؤة، (1983)، موسوعة المصطلح النقدي، ج1، م3، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط2، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) زيادة، قراءات في الأدب والرواية إنه نداء الجنوب، ص6، 47؛ وينظر: محمد، سورين كيركيجارد، مؤسس الوجودية المسيحية، ص145.

(4) الخوري، عبلة، (1982)، فائزون بجائزة نوبل للآداب، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1، ص162.

(5) محفوظ، عصام، (2005)، روائيو القرن العشرين، دار البيروتي، بيروت، ط1، ص385.

(6) الخوري، فائزون بجائزة نوبل للآداب، ص163.

ونتيجة لهذه الظروف التي عاناها ألبير كامو شعرَ بالعبثِ في جميع جوانب الحياة المفرحة والسارة، فتبدو لديه المعايير متنافية، "ويصبح الإنسان يحسّ بغربته، ويفقد ذكرياته، ولا يقوى على أيّ أملٍ، فيستولي على الإنسانِ الشعورُ بعبثِ الحياةِ نتيجة حصيلة العوامل المؤثرة الواقعة على الفرد؛ كالحرمان، والمصائب، والصراعات والإحباط، في أي مرحلة من مراحل حياته[1]، "مما يجعلُ الفردَ يحتفظ بقدرٍ من العدوانية والعنفِ والعبثِ في الحياة، وهذا الشعور قد ينتهي في بعض الأحيان بالانتحار"[2]، حيثُ يُقدم الإنسان بشكلٍ اختياري وسريعٍ نحو الموت.

انسحبت عبثيتهُ إلى مؤلفاته، حيثُ ألّف كتاب (أسطورة سيزيف)، و(رواية الغريب). ففي أسطورةِ سيزيف التي تقول بأنّ الآلهةَ حكمتْ على سيزيف بطل الأسطورة الإغريقية حكماً قاسياً وهو "حملُ صخرةٍ كبيرةٍ صعوداً وهبوطاً من سفح جبلٍ إلى قمته، فإذا وصل إلى القمة انزلقتْ وتدحرجتْ من جديد، ثم يواصلُ المحاولة ويمتلك الإرادة والمثابرة رغم تكرار الفشل"[3].

أمّا روايةُ (الغريب) قمة أعمال كامو الروائية التي تجسّدُ ببطلها أفكارَ اللامنتمي الوجودي وقد بدأ لنا إنساناً غريباً مجرداً من العواطف، "لا يبالي بالمشاعرِ والعاداتِ المتعارف عليها، لذلك يصدمُ العرفَ الاجتماعي بتصرفاته التي تبدو نابعة من غربتهِ عن الحياةِ الاجتماعية، ماتتْ أمه وبدا غيرَ مبالٍ؛ لم يبكِ، ولم يطلبْ رؤيتها من أجل وداعها، وبعد دفنها، فكر بنزهةٍ بصحبة إحدى صديقاته، ثم تقوده لا مبالاته إلى ارتكاب جريمة قتل دون مبرر"[4]، إذ يقتل عربي في إحدى نزهاته، وحين يُسأل عن دافع جريمته يجيبُ ببساطة: إنّ الشمسَ كانت حادةً فبهرتْ عينيه، والمحكمة لم تؤيد

---

(1) كمال، علي، (1994)، باب العبث بالفعل، دار الفارس، عمان، ط1، ص20.

(2) كروتشانك، جون، (1986)، ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ص85.

(3) محفوظ، روائيو القرن العشرين، ص383.

(4) حمودة، ماجدة، (2000)، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص94.

حكم الإعدام بسبب الجريمة، بل لأنّ القاتل تبين أنه لم يبكِ في جنازة أمه[1]. ويبدو أنّ الحكمَ وقع عليه لا لأنه قتل شخصاً، بل لأنه كان غريباً عن العالم وعاداته وتقاليده. ونتيجة لعدم اكتراثه انضمّ إلى العنفِ والموتِ والخروجِ عن العاداتِ والعلاقاتِ الإنسانية وهذا الطابعُ الفلسفي العبثي نجده يظهر في روايات البراري (الغربان)، (تراب الغريب)، حيثُ نجد العبثية تظهر على أبطال هذه الروايات.

ويكمنُ هذا التشابهُ في رواية ألبير كامو (الغريب) ورواية (الغربان) لهزاع البراري من حيثُ المحاكمةُ إذ يستطيع البراري استعمالَ تعابير مشابهة للتعابير التي كان يستخدمها ألبير كامو على ألسنة شخصياته، ومن الثيماتِ والمواقفِ بين كامو والبراري، ثيمةُ الجريمة. فإن من يوازن بين طبيعة وملابسات الجريمة التي ارتكبها مارسو في (الغريب) وطبيعةِ وملابساتِ الجرائم التي نُسبت إلى ياسر في رواية (الغربان) يلاحظُ تماثلاً بين هذه الجرائم، ولكن هذا التماثل مجرد إشارات، ففي غريبِ كامو يرتكب مارسو جريمة بالمصادفة، فيقتل عربياً على الشاطئ، وعندما يُسأل عن السببِ أمام المحكمةِ يجيبُ بأنّ ذلك "قد حدث بسبب الشمس"[2] التي كانت تضايقه، وفي الغربان تُنسب الجرائم إلى ياسر اسماً أما المجرم الحقيقي فهو شقيقه نعيم ، ونجد رده على ما نُسب إليه من جرائم قائلاً: "لا أتذكر شيئاً، أنا لا أدري"[3].

ومن الثيماتِ والمواقفِ المتشابهةِ في الروايتين أيضاً؛ ثيمة المحاكمة والسجن، فبطلُ رواية كامو كان غير مكترثٍ عندما مُثل أمام المحكمةِ قائلا: "في قاعةِ المحكمةِ الكبرى في لندن جلستُ أسابيع استمع إلى المحامين يتحدثون عني، كأنهم يتحدثون عن شخصٍ لا يهمني أمره"[4]، وكذلك بطلُ (الغربان) ياسر عندما قُدم للمحاكمةِ والتحقيقِ يبدو غير آبهٍ عندما صدر الحكمُ بالإعدام بحقه فيقول: "لم أصرخ، لم أسقطْ

---

(1) مجموعة كتاب، (2001)، الأدب المقارن، مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، مطبعة قمحة إخوان، دمشق، د.ط، ص150.

(2) كامو، ألبير، (1997)، الغريب، ترجمة محمد غطاس ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، ص95.

(3) البراري، الغربان، ص128.

(4) كامو، الغريب، ص91، 111، 134.

على الأرض، لم أفعلْ أمراً واحداً، مما تتصورون، ضحكتُ مثل المجنون"(1). فإذا كان مارسو قد سُجن ولفتَ نظر المحامين والقضاة بمواقفهِ الغريبةِ التي تتناقض مع الأعرافِ الاجتماعية، فهدا ياسرُ هو الآخر يلفتُ نظر المحققين والمحامين الذين يعجزون عن فهم مواقفه وإصراره على النكرانِ رغم إثبات بصماته.

وهناك موقف مشابه بين بطلي الروايتين وقد تمثل في المؤسسةِ الزوجية في كلتيهما. فإذا نظرنا إلى علاقةِ البطل (محمد أبو سليمان) في رواية (الغربان) نجده يقيم علاقاتٍ غير شرعيةٍ مع كثيرٍ من النساء. وهذه العلاقاتُ تكشفُ عن موقفه من المؤسسة الزوجية إذ يبدو مستخفاً بها. فإذا عدنا إلى ماضي هذا البطل نقف على علاقته بزوجته (عليّة) التي تزوجها مجبراً، ثم تركها وذهبَ إلى حروبهِ ومعاركهِ "أصرّ والدي على أن أتزوج علية، فتزوجتها وأمضيت الإجازة وفي العودة تعرفتُ إلى خضرا"(2)، كما نقف على علاقته بامرأة أخرى وهي (رتيبة) وهذه العلاقة تقوم على الحبّ وتذكرنا بعلاقة مارسو بطل (الغريب) بماري تلك العلاقة التي أقامها معها بعد مرور اليوم الثاني لوفاة والدته قائلاً: "قابلت ماري التي كنتُ أحلمُ بها، وقررتُ الذهاب إلى السينما"(3).

وهكذا نجد مارسو لا يرى أهمية لهذه المؤسسة فقيامها أو انهيارها عنده سواء.

إننا نجد بعض الثيماتِ التي تتصلُ بفكرةِ العبثيةِ في رواية (تراب الغريب) ومن هذه الثيمات؛ تأثيرُ الحروب الدائرة في المنطقة العربية على أحداث الرواية فغالبية الشخوص في الرواية عانتْ من تأثيرِ هذه الحروب، فعزيز الحائرُ يمثل الحرب على العراق "حيثُ هربَ من هواجس الماضي، باحثاً عن حُلم ضاع خلال ويلات الانسحاب المستمر، حياته مشبعة بالموت"(4)، ونسرين تمثل الحرب الأهلية في لبنان حيثُ شوهتْ الحربُ طفولتَها وأصبحت تستجدي رغيفَ الخبز بعد أن أفقدتها الحربُ

---

(1) البراري، الغربان، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص41.

(3) كامو، الغريب، ص21.

(4) البراري، تراب الغريب، ص132.

والديها"[1]، وعماد الجناني وجابر الثعالبي يمثلان الحربَ على الشعب الفلسطيني "إذ جعلهما وحيدين بلا أصدقاء أحياء لم نمتْ لأننا أردنا أن نموتَ فكرهنا حياتنا"[2]، وأم الموتى تمثل الاحتلال العراقي للكويت، حيث سلّط الكاتبُ الضوءَ على عشوائية هذه الحرب، وحصادها للأرواحِ البريئةِ دون تمييز، فهذه الأمُّ فقدتْ أبناءها الثلاثة أمام عينيها في لحظة لعبهم بقنبلة ظنوا أنها غير حيّة: "عبثوا بالقنبلة، فانفجرت كصرخةٍ مدويةٍ، ماتوا... ماتوا... اللي صار إني شفتهم يموتوا قدامي"[3]، فتعلقتْ روحُها بهم، فأصبحت تنتظرهم، وتشعر بوجودهم حولها رُغم موتهم.

أمّا جابرُ الثعالبي القادمُ من تونس إلى العراق فقد شاركَ مع رفاقهِ بالحرب ضد إيران؛ فمنهم من تحمّلها وعاش نتائجها وتواليها، ومنهم من سقطَ ضحيةً دون سبب، فجابرُ بقي حياً حمّله أصحابُه أماناتِهم ووصاياهم الأخيرة لأنه الحيَّ الأخير المتبقي بينهم فيقول: "تركوني أعود إلى واحتي التونسية لا أملكُ حلم ميت بلا أصدقاء أحياء"[4] وكذلك عصمت القادم إلى عمانَ من العراق، وقد لوّثتْ حرب الخليجِ الأولى ذاكرته وذكرياتِه، فيصف هذه الحرب قائلاً: "دامت عدة سنوات انتهت كما بدأت بلا سبب واضح وبلا نتائج، غير نساء ثكلى ويتامى وأسرٍ طويل الأمد"[5].

ومما سبق نلاحظُ أنّ منبع الفكر الفلسفي في هذه الرواية يتمحورُ في ربط الكاتب الحرب بعشوائية الموت، فعند وقوعِ الحربِ لا يوجد أيديولوجية أو فكر يحمي الإنسانَ من تبعات هذه العشوائية، وترى الكاتبةُ هند أبو العينين "أنّ الحربَ موتَ بلا سبب، الناجون يعانون التهجير والآلام والذكريات. ومعرفتهم بعشوائيةِ الموت تجعل حياتهم بلا هدف... بلا نوايا حقيقية للعيش، حتى يكاد بعضهم يحسدُ الموتى، أمّا موتى الحروب فتظل أرواحُهم معلقةً في الهواء، تحيطُ بفاقديهم وتذكّرهم بما كان حتى يعيشوا

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص44.
(2) المرجع نفسه، ص77.
(3) المرجع نفسه، ص62.
(4) المرجع نفسه، ص77.
(5) المرجع نفسه، ص40.

حياتهم في توقٍ للموت واللحاق بمن ذهبوا"[1]. وهناك العبثُ الظاهري الذي يغلبُ على شخصية عماد الجناني، فهو شاعرٌ يكتب عن الموت، ينظم قصائد تعبق بالخسارات، "ويبتسم بشكلٍ مؤلم، اعتذر بالشعر وأبكى بهٍ"[2]، كما تظل هذه الشخصية حاضرة على مستوى الحوارات والجلسات الثقافية، معجوناً بأفكار ورغباتٍ متضادةٍ فيرد على لسانه: "الفقرُ والعيشُ بالشعر الذي لا يسدّ الرمق"[3].

وهناك من يرى أنّ العبثيةَ "السخرية بعنف من عبثية الحياة"[4]، فالإنسان إذا لم يجد معنىً لوجوده يستولي عليه الشعورُ بعبث الحياة، وهذا ما ظهر في رواية (الغربان) إذ نجد بعض المواقف والأحداث تقترب من بعض المقولات العبثية السابقة . فالبطل محمد أبو سليمان تكالبت عليه الظروفُ، فترك حياة العسكرية (الطابع الخيالي الذي ورثه في حروبه) ولجأ إلى الشربِ والنساءِ والملذات مما أفقده ذاته وقضى على اختياراته فعبثيته هذه حصيلة العوامل المؤثرة الواقعة عليه؛ كالحرمان والمصائب، والإحباط في مراحل حياته العسكرية والاجتماعية؛ فحُرم من المعاملة الأبوية "فينظر إليه أبوه كمن يرى خطيئة فيشيحُ ببصره عنه"[5] كما حُرم من الزواج ممن يحب، حيث حرَمه والده الزواج من رتيبة فيقول: "لن أبكي قبره، لن أزورَ قبره ما حييت لقد قتلها، لن أغفر لك"[6]. كما كان للصراعاتِ التي يواجهها مع الأعداءِ في دفاعهِ عن الأرضِ والوطنِ والإحباط الذي يشعر به نتيجة لعدم تحقيق النصر الأثر الواضح في عبثه بالحياة والشعورِ بالعدوانيةِ والعنفِ الذي ظهر عليه أثناء حواره مع وجيه وعبر خيط الاسترجاع لذكرياته "حيثُ حدثه عن رتيبة،وعن خضرا، وزريفة آه... ماذا أقول لك يا

---

(1) أبو العينين، فكرة إيجابية عن الموت، الرأي 25 أيار 2007.

(2) البراري، تراب الغريب، ص19، 78.

(3) المرجع نفسه، ص83.

(4) عطية، نعيم، (2005)، مسرح العبث، مفهومه، جذوره، أعلامه، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، ص15.

(5) البراري، الغربان، ص66.

(6) المرجع نفسه، ص101.

وجيه؟ كيف أصف لك تلك الانفعالات التي تخنقني، كلما مرّت تلك الذكرياتُ في بالي"[1].

سبق أن ذكرنا أنّ ألبير كامو يرى أن العبثيةَ تنتابُ الفرد بطرقٍ متنوعةٍ، وسوف نذكر كيفية ظهور هذه الطرق في حياة شخصيات البراري. ففي رواية (الغربان) يظهر تساؤلُ بعض الشخصيات عن قيمة وجودها وغايتها، فعندما يسأل نفسه: "هل يستطيعُ رجلٌ بائسٌ مثلي أن يعيد الحياة إلى عالمٍ مات واندثر"[2].

وفي الرواية نفسها نجد فاطمةَ تتساءلُ عن قيمة وجودها بعد إصدارِ حكمِ الإعدامِ على أخيها ياسر بتهمٍ كثيرة، "أنا لستُ أنا، ووجودي وهمٌ و طيف امرأة ليسَ لها وجود، هل أنا موجودة فعلاً؟ وهؤلاء الناس يشعرون بوجودي"[3]. ومن طرق الشعور بالعبثية "الإحساسُ الحادُّ بمرور الزمن، أو الإدراك بأنّ الزمن قوة تدمير، يبدو به الإنسان كالفلينة التي تطفو على غير هدىً، ثم يتألمُ ويموتُ في النهاية ولا شيء غير ذلك"[4]، وهذا ما ظهر في رواية، (الجبل الخالد) فالبطلُ خليل بعد معاناتهِ مع ظروفهِ الصعبة، ومع الإقطاعين من حوله، شعر أنّ حياته تسيرُ على غير هُدى، "كان رجلاً لديه مسؤولية، بيت وزوجة وأهل، أمّا اليوم فما الذي يخاف عليه؟ وما معنى وجوده حراً والمعلم مشهور يعيثُ فساداً في كل مكان"[5] لم يعدْ يمتلك القوة على المقاومة، فأحسّ بمرورِ سنوات عمره تدمره بكل ما تحمل من أحزان.

ولم تكن العبثيةُ في أعمال الكاتبِ الروائية تتعلق بالحياة وهمومها، بل نجدها تظهرُ في عشوائية الموت، ففي رواية (الغربان) تظهر عشوائيةُ الموت التي تصيبُ معظم الشخصيات، فموتُ الرفيق عواد هو بداية هذا الحدث حيث وُجد غارقاً بدمائه إثر انفجار في بلدة زيتا، "ثم دفن دون ضجة في مأدبا، ليبق جسدُ عواد، وروحُه فمن

---

(1) البراري، الغربان، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص70.

(4) الياردي، محمد رجب، (1993)، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، ط1، ص14.

(5) البراري، الجبل الخالد، ص98.

أجله تتوحدُ الأرضُ والشعوب"[1]، وعلى الرغم من أنّ الموت هو الذي يفرق لكن موت (الرفيق) يبقى محتفظاً بقوة الهيمنة في السرد، يذكره البطل محمد أبو سليمان على لسانهِ في المواقفِ الاستذكارية له، ولمحبوبته رتيبة.

كما تظهر العبثية في الرواية نفسها بصورة قصور الإنسان عن إدراك جوهر الأمور ونفوره من المعقول إلى كل ما يخالفُ العقلَ، فمحمد أبو سليمان لجأ إلى ما يخالفُ العادات والتقاليد والدين، فأقام علاقاتٍ غير شرعية، وفضلَ الاستمرار بحروبه التي كان يخرج بها من قتالٍ إلى آخر دون تحقيق أيّ نجاح يُذكر. وهنا نجد الإشارة والعودة إلى أسطورة سيزيف الذي غضبت عليه الإله، فأوكلت إليه رفعَ صخرةٍ ضخمةٍ إلى ذروة الجبل على سفحٍ هاوٍ، كلما وصلَ بها إلى الذروة تدحرجتْ إلى أعماقِ الوادي، فيعودُ ليحقق حريته إلى المحاولة من جديد، ذلك هو عبث الحياة، وشعور مستمر بالقلق والضيق"[2]. هكذا كانت حياة البطل (محمد أبو سليمان)، يدخل حرباً، فيفشل، ثم يحاول القتال مرة أخرى، فيفشل أيضاً، ثم يضطره ذلك للبحث عن سبيلٍ للخلاصِ، ويقرر الدخول للبارات، واللجوء للنساءِ، فيقيم علاقة مع واحدة، ثم يتخلّى عنها، ويذهب إلى أخرى وهذا هو حكم العبث الأبدي بعينه، الذي خيّم عليه إلى أن أوقعه في الهاوية.

ونجد في رواية (الجبل الخالد) ما يشيرُ إلى بعضِ معاني العبثية الذي يتمثل في "عدم اهتمام الإنسان للنظمِ الإنسانيةِ والفكرية والاجتماعية السائدةِ في المجتمع"[3]، ولعل عُسر التواصلِ بين البطل (خليل) وبقية شخصيات الرواية؛ موحٍ بما يقاربُ هذا المعنى، فعلاقتهُ مع المعلم مشهور علاقة عدائية فيقول: "سأثورُ عليه وانتزعُ حقوقَ العمال منه، فأنهال عليه بالضربِ، حتى يسقط مغشياً عليه"[4]، وعلى إثر ذلك انتابه الشعورُ بالانتقام منه لأنه لم يمنحه إذن العودة إلى زوجته عفاف: "إنه السببُ بموتها، يا له من وحشٍ ظالم، لقد أخذتُ بثأري وبثأر ابني الذي لم ير الحياة مات في اليوم

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص98.

(2) كامو، ألبير، الصيف، (1992)، ت: علي الجنيدي، المؤسسة الوطنية، بيروت، ط1، ص8.

(3) قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، ص114.

(4) البراري، الجبل الخالد، ص97.

الذي يجب أن يعيشَ به"[1]، وعلاقته بعبد الرحمن جمعة القائمة على العداء أيضاً" فكان يشعر برغبةٍ قويةٍ بالانتقام منه، والثأر لكرامته لشعوره بالإهانةِ القاسية"[2].

وهكذا نجد أن العبثية التي تظهر في روايات البراري ما هي إلاّ تعبيرٌ عن شعور الفرد بالغربة إزاء مكانه وزمانه وعلاقاته، يسعى من خلاله الإنسان من خلاله إلى تحطيمِ المنظوماتِ الاجتماعيةِ المحيطة به من قيم وعاداتٍ وتقاليد تحول دون حريته، فمعظم أبطال البراري تعكس معاناة نماذج وأبطال وجوديين غير مكتملين بسبب أعبائهم الوطنية والقومية والولاءات الاجتماعية التي تحول دون قدرتهم على التعبير عن اختيارهم الحرّ. فيلجأُ البطلُ إلى العبث، لكنه سرعانَ ما ينهزمُ، حينما يُواجهه العُرف الاجتماعي والمنظومة الخلقية والدينية، كما حدث للبطل (محمد أبو سليمان) عندما حاول الوصول إلى محطة الراحة (العبث) للخروج من أزماته، إلاّ أنه سرعان ما صدمته الهزائمُ العسكريةُ والسياسيةُ والاجتماعيةُ.

3.3.3 الأرواح

إنّ قضية الروح من القضايا التي أُشكلت على الإنسانِ منذ نشأته، فراح يبحثُ عن حقيقتها لكنه لم يستطعْ تحديد ماهيتها. وقد طرح المسلمون هذا التساؤل على سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– فانتظر الرسول الوحي ليبيّن لهم هذه القضية، فنزل قول الله تبارك وتعالى: "يسألونك عن الروحِ قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلاً"[3]. لذلك نجد أن الصحابةَ والتابعين توقفوا عن القول في هذه القضية، ولكن مع دخول أجناس متعددة في الإسلام، عادت هذه القضيةُ لتطرحَ طرحاً جديداً فتحدث عنها البعضُ بقولهم: "إنها أجسامٌ لطيفة تكاد تتشابه مع الأجسامِ المحسوسةِ أجرى الله تعالى العادة باستمرارِ حياة الأجساد ما استمرت مشابكتها، فإذا فارقتها تعقّب الموتُ ثم

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص98.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) سورة الإسراء، الآية85.

الروح يعرّج بها وتُرفع إلى الجنة أو تهبطُ[1]. وأجمع آخرون أنّ الأرواحَ في الأجساد لقوله تعالى: "فلولا إذا بلغتِ الحلقوم، وأنتم حينئذٍ تنظرون"[2].

ويتحدث ابن قيم الجوزية عن هذه القضية من وجهة النظرة الإسلامية، فوضع كتاباً أسماه "الروح" يذكرُ به أرواحَ الموتى وتلاقيها وتزاورها، وهي نوعان؛ أرواح معذبة، وأرواح منعمةٌ، فالمعذبةُ في شغلٍ بما هي فيه من العذاب عن التزاورُ والتلاقي، والأرواحُ المنعمةُ المرسلةَ غير المحبوسة تتلاقى وتتزاور ما كان منها في الدنيا، وما يكون من أهل الدنيا، فتكون كل روح مع رفيقها الذي هو على مثل عملها[3]. ويرى بعضُ العلماء: "أن الروحَ مخلوقٌ مخالفٌ للجسم المحسوس، وهي جسمٌ نورانيّ خفيفٌ متحرك ينفذ في جوهرِ الأعضاءِ ويسري فيها"[4]. واحتجوا بقول النبي –عليه السلام–: "الأرواح جنودٌ مجندة، فما تعارفَ منها ائتلفَ، وما تنافرَ منها اختلف. ومنهم من قال: "الأرواح نورٌ من نور الله تعالى وحياة من حياته"[5]، واحتجوا بقول رسول الله –صلى الله عليه وسلم–: "إنّ اللهَ خلقَ خلقهَ في ظلمةٍ وألقى عليهم من نوره. ومنهم من عادَ إلى كلامِ الله تعالى واستدلّ على خلق الروح بقوله: "اللهُ خالقُ كل شيء"[6]، أمّا ماهيةُ الروحِ فنستطيع أن نقول: "إنها جوهر بسيط مجرد لا يحدثُ إلا بمحدث قوله: "كن فيكون"[7].

---

(1) البقاعي، أبو الحسن إبراهيم بن عمر بن حسن، (د.ت)، سر الروح، تحقيق محمود محمد نصار، مكتبة التراث الإسلامي، مصر، ص40 .

(2) سورة الواقعة، الآية83.

(3) الجوزية، الإمام شمس الدين أبي عبدالله بن قيم، (ت751هـ)، (1986)، الروح في الكلام على أرواح الأموات والأحياء بالدلائل من الكتاب والسنة والآثار وأقوال العلماء، تحقيق عبدالفتاح محمود عمر، دار الفكر، عمان، ط2، ص24.

(4) المرجع نفسه، ص178.

(5) المرجع نفسه، ص25.

(6) سورة الزمر، الآية62.

(7) البقاعي، سر الروح، ص7.

يطـرح البـراري قـضية الأرواح فـي روايتــه (تـراب الغريـب) حيـثُ صـدرها بعبـارة مختصرة على لسان الغريب: "هذه أرواحهم لا تتركنا"[1]، ثم بعبارة: "اللعنة على كل من يقتربَ من هذه الأرواح، أو يحاول إزعاجها"[2]. تشكل هذه العباراتُ المأخوذة من أزمانٍ مختلفةٍ الثيمة الأساسية التي تدور حولَ الأرواحِ وارتباطها بالأماكن، تتلاقى وتتقاطعُ معاً رغم بعد المسافة مكانياً وزمانياً بين أجساد أصحابها. فالروحُ على خلافِ الجسد الذي يتحولُ إلى كمشةٍ ترابٍ بعد الموت، لا تخضع لمعايير الزمان أو قيود المكان، ولا تحدّها حدود، فإذا انفلتتْ من إطار الجسد حلّقت في عوالمها الشاسعة[3]، أو تصعدُ إلى السماء، ويفنى الجسدُ فالأمواتُ موجودون بيننا بأرواحهم يتعرضون إلى ما يتعرض له الشخصُ الحيّ.

ونجد ذلك في الرواية، إذ نكتشف أن الراوي قد التقى بكل الشخصياتِ الميتة بعد موته، أي أنَّ الراوي يروي وهو ميتٌ، روحُه هي التي تروي: "الشجرةُ الكبيرةُ الجافةُ تقفُ على قمة الجبل كنبتةٍ صحراويةٍ، والسماء ورديةٌ مثل لحظة المغيب، والشمس الخابية تتلوى كذبالةِ الشمعةِ الصغيرة كانوا يقفون معي... أحاطو بي... الأبيض بضحكته المعهودة، الثعالبي والعجوز الكويتية، وفتنة في عزّ صباها وعشقها المميت، عزيز التائه وقاسم مهدي، وأبو النور يسيرُ خلف سرابِ المغربي...والخوريّ الذي تفيضُ الدماء المعطرةُ من رأسه وصدره، وثريا التي تلفنا بهالة من النور... حتى سعدي أطلّ من أطرافِ منفاه مثل رجلٍ باكٍ"[4].

ومما سبق نجد أن الكاتبَ يحاولُ استدعاء الأرواح لسردِ قصصها، فهذه ثريا تقول: 'لكن روحي تتجول بين الخرائبِ كقديسٍ أحمل قنديلاً وأقودُ الموتى المدفونين

(1) البراري، تراب الغريب، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص11.

(3) صالح، هيا، تراب الغريب لهزاع البراري...تجليات الروح إذ تغادر إسار الجسد"، الرأي، 22/ كانون الأول، ع13233.

(4) البراري، تراب الغريب، ص15.

دونما شواهد، ولم يحظوا بصحبة المقابر، يسوع كان غريباً، نحن غرباء يحتضننا كما نحتضن صلييه"[1].

حول عودة الروح وتجوّلها يسرد لنا قصة ظهور الرجل الأبيض على حصانه يبتسم ولحيته بيضاء ناعمة، بعد أن رآه أبو النور حفار القبور في تابوت حجري "وضعَ نفسهُ بداخله ليموت، وينتهي كما جاء بشكلٍ غامض، كيف وصل إلى هذا المكان؟ هل تعودُ الروحُ لتبني حكايتها من جديد فتسكننا بهذا الشكل المزعج والغامض"[2]. نعم الأرواح تبقى خارج القبر "لا تموت بل لها حياة غير مرئية"[3]. ويرد على لسان صفاء حول بقاء الروح وفناء الجسد: "الأجساد يأكلها الترابُ والنسيانُ إلاّ الأرواح تبقى"[4].

يجسد الكاتب الأرواح بصورة رياح تدخل أيَّ جسم، قد يكون جسم حيوان أو إنسان معتمداً بذلك على الاعتقاد الشعبي السائد فيرد على لسان صفاء"انظر إلى هذه الريح التي تزمرُ، تضرب على نوافذِ المنازل، إنها أرواحهم تريدُ العودة لبيوتها، أمّا نحن فنجيدُ غلقَ الأبواب، والمنافذ، لأننا لم نعدْ نرغبُ بعودتهم ... هذه هي الخيانةُ الحقيقةُ.. حياتنا لم تعد تتسع لذكرياتنا معهم... هذا ما يجعل الموت قاسياً"[5]، كما يجسدها على لسانها أيضاً بصورة ريح: "تطوفُ في الليالي الباردة بلا مأوى، مثل ريح شتائية تطردها الأبوابُ والنوافذُ المرتدية الستائر الثقيلة"[6]. ثمّ يذكرْ الكاتبُ خلال لقاء أجرته الباحثة حيث يقول: "إنّ الرياحَ هي عبارة عن أرواح الأموات"[7]، ويرد ذلك على

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص74.

(3) المرجع نفسه، 103.

(4) المرجع نفسه، ص90.

(5) المرجع نفسه، ص103.

(6) المرجع نفسه، ص103.

(7) لقاء أجرته الباحثة مع الكاتب بتاريخ 2009/2/7.

لسان نسرين تقول: "إنّ الميت تتعفنُ أنسجتهُ ويبلى،، أمّا روحهُ فتبقى تتجول في الليالي الرطبة"[1].

يربط الكاتب عودة الأرواح بسقوطٍ المطر، حيث يذكر: "لماذا كلما حضرت أرواحهم سقط المطر؟ الأعشابُ تقاسي البرودة والأمطارُ أخذت تلتمع تحت أشعة المصباح اليدوي، وهي تسيرُ أمامي ربما أصبحتْ ثريا... ثريا تزرعُ روحها فيمن يكملون حكايتها"[2]. كما يشيرُ الكاتبُ إلى الاعتقاد الذي يرى أن روحَ القتيل تبقى في مكان قتله فتتجسد بأصوات أو بأشباحٍ 'كقتل الخوري غدراً... القتلى تبقى أرواحُهم حيث قتلوا"[3] فشبحُ الخوري المقتول بقي يلاحق صفاء وباقي الشخصيات فيرد على لسان شخصية أخرى "سمعتُ أصواتاً وأشباحاً يتجولون في الليل"[4].

وثمة شخصيات روائية أخرى يعيشُ معها الراوي ويعايش موتها ورحيلها الأبدي، كالأم التي تركها 'تغفو على أطراف القرية" :"لم أزر قبرها أبداً نوع من الرهبةِ والخوف منعاني، إننا نحمل في عقولنا من الأفكارِ الغبية ما يصيبنا بالبلهِ والفتورِ "[5]، وصفاء التي تعيشُ مع الراوي، حلم الكتابة، والتخطيطات الأولى لمشروعه الأدبي، وتستمع إليه يحدثها عن شخصيات روايته:

– "لماذا تهرب؟

– صفاء... الكتابة نوع من الحياة.

– لكنك تخلطُ الأسماءَ والحكايات... أنت تخلط الموتَ بالحياة... ما بعرف بشو بتفكر "[6].

وفي مقطع آخر تقول صفاء: 'كلما قرأتُ لك شيئاً أحفلتني الكلماتُ... تلمس بأحرفك الأجسادَ التي جففها الموتُ الطويلُ فتتورّم بالحياة... تصيبني بالرعبِ... تماماً

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص144.

(2) المرجع نفسه، ص157.

(3) المرجع نفسه، ص175.

(4) المرجع نفسه، ص91.

(5) المرجع نفسه، ص90.

(6) المرجع نفسه، ص18.

كرعبي من الموت.... أنا لا أخاف موتي صدّقني... لكن فقدان من أحبهم يفوق مقدرتي على الاحتمال"[1].

إنّ خوفَ صفاء من فقدان الراوي الذي أحبته، يؤكد فكرة تقول: "نحن الموتى لا نتعذبُ بموتنا... نحن نعيشه بينكم، وأنتم من تُعذَّبون بموتنا"[2] ولذلك فإن صفاء التي ما تزال على قيد الحياة، ميتة، وتعترف: "الآن أنا وحيدة وحدة ميت" وتأتي نهاية الرواية لتمثل مفاجأة لنا، إذ تكشف أنّ الراوي قد التقى بكل تلك الشخصيات الميتة بعد موته، أي أنّ الراوي يروي وهو ميت، روحه هي التي تروي" فالتقت روحه مع الأبيض، والثعالبي، والعجوز الكويتية، وفتنة، وعزيز التائه، وأبو النور، والخوري، وثريا، وهذا ما يشيرُ إلى تلاقي الأرواح وتخاطبها وتزاورها في المعتقد القديم.

4.3 الإيحاءات القصصية الدينية

لا بُدّ من القول: إنّ توظيفَ التراث الإنساني بما فيه من أساطيرِ ورموز ومعتقداتٍ يخرجه من محدودية الدلالة إلى عوالمَ واسعةِ الخيال، ويمكننا أن نعدُّ البراري من الأدباء الذين استطاعوا استيعاب هذا الموروث في أدبهم، فاستطاع بفكره الإنساني الاتكاء على القصص القرآني لخدمة أغراضه وأهدافه الإسلامية والقومية إشارةً وتلميحاً للدلالة على المقصود. وكان هذا التوظيف نابعاً من وعيه لدوره الفعال وفهمه لفحواها ومحتواها.

وسنعرض كيفية تناول البراري للقصص القرآني، وتوظيفه له في إثراء أعماله الأدبية بعامة ورواياته بشكلٍ خاصٍ.

1.4.3 قصّة مريم العذراء والمسيح

إنّ قصةَ مريم العذراء في القرآن الكريم من إحدى روائع القصص القرآني، ومن أهم النماذج الدالة على عمق المنهج القصصي الإسلامي الرباني في تولي الخالق عز وجل تصريف أموره بحكمته وقدرته وعلمه. ففي رواية (تراب الغريب) استطاع الكاتبُ

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص219.

أن يستلهمَ قصة مريم وابنها المسيح –عليهما السلام– إمّا بطريقة الإشارة حيثُ يأتي بكلامٍ قليلٍ ذي معنى، أو يشير في فحوى كلامه ونسيج رواياته إلى آيةٍ أو قصةٍ من غير أن يذكرهما تصريحا.

فكان التوظيفُ بدايةً أنّ الكاتب أخذ يماهي بين قصة مريم العذراء وقصة (ثريا) الفتاة البدوية المسيحية سواءً أكان ذلك بالخلطِ بين الاسمين حيناً بقوله: "أنتِ مريم؟ لستُ مريم أحملُ بين يديّ صليبي، وفي قلبي ترتيل الفاتحة"[(1)]، أم بسردِ تفاصيل حمل ثريا وولادتها ونهايتها التراجيدية، التي لحقت بابنها الخوري –فيما بعد– حيناً آخر.

يشير الكاتب إلى انتحاء مريم العذراء مكاناً قصيّاً هرباً مما كان ينتظرها من عامة الناس، فيقول ربُّ العزة: "واذكر في الكتابِ مريم إذا انتبذتْ من أهلها مكاناً شرقياً"[(2)]، وهو بالطبعِ لا يريد التذكير بهذه القصةِ، عندما يذكر مكان انتحاء وهروب ثريا على لسان الشيخ(أخو صفرا) أثناء مخاطبته للخوري الذي احتمت به ثريا قائلاً: "خذها وانفذ بها للقدس لمّا تهدأ النفوس"[(3)]، بل يربطُ ذلك بالقضيةِ الفلسطينيةِ، فالانتحاء ينطبقُ على حال الشعب الفلسطيني ومعاناته، فقد هاجر كثيرٌ من العائلاتِ والأسرِ طلباً للأمان إلى البلاد المجاورة، حيثُ لا أمل لهم بالعودة، وطريقُهم أكثر طولاً وغموضاً، كطريق ثريا الصعبةِ التي "اختارتها ومضت بها دون عودة"[(4)]، هكذا أصبحَ حال الشعب الفلسطيني حيث "حُضرت الخيل والجمال لحملهم إلى الضفة الأخرى"[(5)]. فوظفَ البراري هذه القصة الاجتماعية الأسرية في روايته لاشتمالها على ما يشابه قصةِ (ثريا) من معاناة وأمور تخص الحياةَ الاجتماعيةَ والأسرية، لكن هذه القصة تتقاطع مع قصة مريم العذراء، عندما تُتهم (ثريا) بالخطيئةِ وتهربُ مع حمد المرابعي، وتنجبُ طفلها، عندئذٍ تفترقُ الحكايتان، ويرد على لسان ثريا: "كيف أكونُ مريم، وقد

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص15.

(2) سورة آل عمران، الآية 45.

(3) البراري، تراب الغريب، ص146، 187.

(4) المرجع نفسه، ص68.

(5) المرجع نفسه، ص47.

أخذوه منّي قبل أن أراه امتزج صراخي بصراخه، كما امتزج دمي بدمه، هربوا به من تحتي كما هربوا بي من بينهم، لم أرَ وجهه"[1].

ويمكننا القول: إن الكاتب قد ربط بين قصة مريم العذراء والقضية الفلسطينية في رواية (تراب الغريب) ومنبع ذلك أن المسيح قضى حياته على أرض فلسطين، التي شهدت مولده وحياته وكهولته، وقد وظف ذلك بابن (ثريا) الرجل الأبيض ومغامراته وأحداثه الأسطورية مشيراً إلى ابن فلسطين المناضل أمام القوة الغاشمة، أمّا ظهور الرجل الأبيض ودفنه في مكانٍ غير معروف، فوظفه الكاتبُ للدلالةِ على استمرارية النضال والدفاع عبر الأجيال القادمة. وأمّا نهاية ثريا الموت بالسم المدسوس"[2]. فوظفها بسكون حال الأمة العربية وخضوعها للذل والهوان الذي يشابه سكون حكاية ثريا.

أمّا ذكرُ مراحل حمل ومعاناة مريم العذراء، ومعاناة المسيح تجاه نشر دعوته، فما هو إلاّ إسقاط لهذه المعاناة على الشعبِ الفلسطيني وحسرته وغربته خارج وطنه ممثلاً ذلك بمعاناة ثريا أثناء حملها بابنها المدعو الرجل الأبيض "فعانت الحزن والجنون والضياع"[3]، وكذلك ابنها الذي كان غريبَ الولادة بلا أم وأب فقد وظفّه الكاتبُ للدلالةِ على أنّ لفظ الغريب وهو يسوع أو المسيح، فيذكر على لسان صاحبِ الكهف الذي دخله الأبيضُ أن المسيحَ كان غريباً"[4]، كما وظف الكاتبُ عودةَ المسيح ونهوضه من قبره "بعد أيام ثلاثة من الصلب، ومن المعروف أن القرآن الكريم ينصّ على أنه لم يُصلبْ، ولم يمت لقوله تعالى: "وما قتلوه وما صلبوه، ولكن شُبّه لهم"[5]، فأراد بذلك إثبات دور الفلسطيني المناضل من أجل وطنه، كما ويشيرُ بعودته ونهوضه من القبر أثناء سرد حكايته حيث يظهر في ليالي الآحاد، "وتراه صفاء على باب غرفتها برأسه المهشمة والدماء تنفر من رأسه وتلوث ثيابه، ومرة تراه يجلسُ مكانها حيثُ تكتب والدم

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص15.
(2) المرجع نفسه، ص202–204.
(3) المرجع نفسه، ص35.
(4) المرجع نفسه، ص212.
(5) سورة النساء، الآية157.

يصبغ الأوراقَ باللون الأحمر"[1] إلى التساؤلِ عن مصيرِ الشهداء بدلالة إيحائية رمزية لقوله تعالى: "ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون"[2].

وقد يبدو أنّ حادثة الصلب والقيام كان لها أثرٌ كبيرٌ في كتاباتِ كثير من الأدباء العرب وذلك لشعورهم بالتشابهِ والاقترابِ بين هذه الحادثة ومصير الشعب الفلسطيني وإيمانهم بالقدرةِ الإلهيةِ بتحقيقِ النصر القادم، فالبراري يرى أنّ ما حلّ بأهل فلسطين على يد عدوٍّ واحدٍ هو اليهود؛ فهم الذين قاوموا دعوته، وهم أيضاً محتلو فلسطين والسبب في دمارها.

أمّا في رواية (الغربان) فنجد البراري يشيرُ إلى قصةِ مريم العذراء في موضعٍ واحدٍ، عندما يصفُ ياسر الفتاةَ المحجبة أسماء من خلال دفترها الجامعي الذي استعاره لنقل المحاضرة، "لكني لم أجد وسيلة أخرى، قلبته ورقة ورقة، أردت أن استشف عنه عالم هذه المؤمنة، المتنسكة، كمريمِ العذراء"[3].

2.4.3 قصة آدم وحواء

قصة آدم وحواء من القصص الدينية التي استثارت اهتمام البراري، وعمل على توظيفها في أعماله الروائية، وبالأخصِّ في رواية (الغربان) لما لهذه القصة من مكانة لدى الأمم والشعوب، حيثُ لا نجد إنساناً ينكر قصة خلقه ونشأته. لهذا جاء الاهتمامُ بها، فنجدها في الكتب السماوية، وكتب السلالات البشرية، وفي آداب الأمم والشعوب المختلفة. وقد عمد الكاتبُ إلى مخزونهِ الثقافي واستحضر هذه القصة إلى نصِّ روايته (الغربان) مشيراً إلى حادثةِ خروج آدم من الجنة على لسان البطل محمد أبي سليمان أثناء فقده لمحبوبته رتيبة، وطلب منه والده أن يعود إلى الضفة الشرقية مكان سكنه فيقول: "لا تستدرجوني بالحديث، فأنا ملعون وزنديق، أنا خليفة ذلك المسكين الذي طُرد من الجنة"[4]، ويبدو أن الكاتب قد أشار أيضاً إلى "تمردّ الشيطان على الخالق جلّ

(1) البراري، تراب الغريب، ص175.

(2) سورة آل عمران، الآية169.

(3) البراري، الغربان، ص133.

(4) المرجع نفسه، ص61.

وعلا، وإغوائه حواء، ثم نزول آدم وزوجه من الجنة إلى الأرض بعد أن أكلا من الشجرة المحرمة"[1]، وقد أنزل الله تعالى قوله: "وقلنا يا آدمُ اسكنْ أنت وزوجُكَ الجنة، وكلا منها رغداً حيثُ شئتما، ولا تقربا هذه الشجرة، فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطانُ عنها فأخرجهما مما كانا فيه، وقلنا اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدو، ولكم في الأرض مستقرٌ ومتاعٌ إلى حين"[2].

يتقن البراري توظيف قصة آدم وحواء بخروجهما من الجنة في قصة البطل محمد أبي سليمان مع محبوبتهِ رتيبة، فبعد أن كانا في سعادةٍ غامرةٍ، وحبٍّ متسامٍ، أصبحا مطرودين من هذه الحياة بفعل العدو الغاشم، "فارتحلت إلى حيث لا سبيل إليها"[3]، وقد وظّف البراري هذه القصة لخدمة القضية الفلسطينية، وذلك بأنْ مزجَ بين حواء والوطن، بما يشتملُ عليه من أفراحٍ وأتراحٍ، وأحلام وكوابيس. فحواء أغوت سيدنا آدم –عليه السلام–، وكذلك الاستعمارُ عمل على إغواء العالم كله بتسليم فلسطين "فعندما انتهت معارك 48 كانت القدس كاملة وحتى التلال الغربية معلنة السقوط"[4]، كما يشيرُ إلى قصةِ الإغواءِ في الرواية نفسها في كل من قصة إغواء حواء، والأكل من الشجرة التي كانت سبباً في خروجهما من الجنة، وقصة إغواء الشيطان للبطل محمد أبو سليمان ورتيبة في إحدى"الأمسيات الوردية صارت بيننا ألفة، لا يمكن للإنسان أن يتخيلها"[5].

أمّا في رواية (حواء مرة أخرى) فنجد أن ثقافةَ الكاتب الدينية قد أفادته في استخدام مفردات دينية، فعنوان الرواية يشتمل على لفظةِ حواء وكلنا يعلمُ أن حواءَ أم الخلق جميعاً كانت سبباً لخروجهما من الجنة. وقد وظف الكاتب هذا المصطلح في حادثة إغواء أحلام لصبحي بحبها واستدرجته في إعطائها مبلغاً من المال من خزينة الشركة

---

(1) الدمشقي، ابن كثير الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل القرشي، (1994)، قصص الأنبياء، ط1، دار الفكر، بيروت، ص6.

(2) سورة البقرة، الآية35–36.

(3) البراري، الغربان، ص52.

(4) المرجع نفسه، ص183.

(5) المرجع نفسه، ص61.

بقوله: "فغدرتْ بي ضحكتها السُكرى"[1]، عندئذٍ وقع صبحي ضحية التدميرِ النفسي والمادي، فخرج من حياته الهادئة إلى حياة أخرى مليئة بالأوهام والكوابيس "تلاحقه اللعنةُ في كل مكان"[2].

3.4.3 قصة هابيل وقابيل

سبق أن تحدثنا عن قصة آدم وكيف خرج من الجنة وهبوطه إلى الأرض. ومن الطبيعي أن تكون حياة الإنسان على هذه الأرض مليئة بالمفاجآت والشهوات والأهواء، والنفس الإنسانية وطبيعتها، تميل إلى ذلك ونجد هذه المفاجآت والأهواء.

ففي قصة قابيل وهابيل، قصة المغامرة والجريمة التي وظفها الكاتب في رواية (الغربان) من خلال العنوان الافتتاحي للرواية بطريقة إيحائية رمزية، إذ يشير العنوانُ إلى لفظه الغراب وكيف علّم قابيل أن يدفنَ أخاه هابيل بعد أن قتله لأنه تزوج بأخته الجميلة[3]، وبعد قتله حمله على ظهرهِ حتى بعث اللهُ غرابين فتقاتلا، فقتل أحدهما الآخر، فلما قتله عمدَ إلى الأرضِ يحفر له فيها ثم ألقاه ودفنه، وواراه[4]، فلما رآه يصنعُ ذلك قال: "يا ويلتي أعجزت أن أكونَ مثل هذا الغراب فأواري سوأة أخي فأصبح من النادمين"[5]. وكأننا بالكاتبِ يومئ باستلهام هذه القصةِ إلى الصراع القائم بين الناس وهو –كما نعلم– شقاق أزلي موجود منذ وجود الإنسانية على الأرض، لكن الكاتب عمد إلى أبعادٍ سياسية تتعلق بالقضية الفلسطينيةِ وكيفية التعامل معها، وقد لمسنا هذه الأبعادَ بصورة صراعٍ قوميّ يتمثل بمواقف البطل محمد أبي سليمان ورفاقه في الدفاع عن الضفةِ الغربيةِ، وكذلك موقف رتيبة وعواد، حيث أخذ الكاتبُ يصفُ الواقع العربي الفلسطيني ليكشفَ الحقائقَ بعودته إلى التراث الإسلامي وصلته الحاضر

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص84.

(2) المرجع نفسه، ص92.

(3) النجار، عبدالوهاب، (د.ن)، قصص الأنبياء، دار التراث العربي، بيروت، ط1، ص22.

(4) الدمشقي، قصص الأنبياء، ص50–51.

(5) سورة المائدة، الآية31.

بالماضي، فيرد على لسان الملازم ضيف الله "في الـ48 كانت الحربُ تختلفُ... أما اليوم فكل شيء واضح"[1].

4.4.3 قصة يوسف

لم ينسَ الكاتب قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– من التوظيف والاستدعاء لما اشتملت عليه هذه القصة من المعاني الإنسانية والصور الاجتماعية الواقعية. فهناك إشارات وإيحاءات في رواية (تراب الغريب)تومئ إلى حقد إخوة يوسف وإلقائه في غيابة الجب لقوله تعالى: "فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعَلوه في غيابة الجب"[2]، وقد وظفَ الكاتبُ هذا المضمون بضياع الرجل الأبيض، حيثُ أُبعدَ عن أهله، "فامتطى حصانهُ الأبيض، ولم يعثروا عليه في الجبِ، وليس له إخوة، ولم يكن يرتدي قميصاً على الإطلاق، بل جاء به رجل مغربي"[3]، فضياع سيدنا يوسف –عليه السلام– وضياع الرجل الأبيض يقابل ضياع الشعبِ الفلسطيني وتخلّي الشعوب العربية عنه. وحُزن والد يوسف هو حزن الشعب الفلسطيني على أرضه، وسوء حالته النفسية التي يشعر بها لتخلّي إخوانه من الشعوب العربية الأخرى عنه.

يوظف البراري أيضاً حادثةَ رجوعهم بقميصه ملطخاً بالدم للتدليل على أن صفاتِ الكيدِ والكذبِ تسود العلاقات الاجتماعية بين الناس. فيقول اللهُ تعالى: "وجاءوا على قميصه بدم كذبٍ"[4]، وقد يكون الكاتبُ أشارَ بمضمون هذه الآية للتدليل على أن الشعب الفلسطيني يمتلك الأملَ برجوعه إلى وطنه، كما وظفَ عفّة وجلالة سيدنا يوسف وتمنعه أمام زوجة العزيز لقولهِ تعالى: "وراودته التي هي في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبوابَ، وقالت هيتَ لك، قال معاذ الله"[5]. فيشير هنا إلى جمالِ وبهاء سيدنا

---

(1) البراري، الغربان، ص36.
(2) سورة يوسف، الآية15.
(3) البراري، تراب الغريب، ص22.
(4) سورة يوسف، الآية18.
(5) سورة يوسف، الآية23.

يوسف الذي بهر زوجة العزيز ونساء المدينة[1]، وقد اتكأ على هذه القصة في وصف جمال الرجل الأبيض، فيرد على لسان أبي النور: "الأبيض وحده فهم النساء فابتعد عنهنّ... حرمهنّ بياضه... إن فيه شيئاً من يوسف"[2]، "تحبه النساء يعرضنَ شهواتهنَّ عليه لكنه يرفضُ"[3]، وفي موضع آخر يوظف تمنعه أمام امرأة العزيز ويجسد ذلك بموقف الرجل الأبيض عندما ظهر "النساء مزقنّ ثيابهنّ من جهة الصدر ليلمسنه، فكان يغمضُ عينيه ويرحل تاركهنّ يتخبطنّ بوحل أنوثتهنّ الفاضحة"[4].

ويمكننا القول: إنّ الكاتب استطاع توظيف قصة يوسف –عليه السلام– لكنه حاول التغيير في القصة بما يناسب الحال النفسية العربية، إذ إن يوسف ظهر لديه الأملُ في النجاةِ على أيدي الرعاة أمّا القضية الفلسطينية اليوم فلا منقذَ لها.

إن استخدام الكاتب لهذه القصص بأسلوب رمزي،لم يكن على سبيل الأسطورة، بل ننظر إليها على أنها رموز واقعية استخدمها ليعادَ الواقع الإيحائي، ولا ننسى أن الكاتبَ عندما وظفَ هذه الإشارات القصصية أو الرموز الدينية ليس بحاجة إلى أن يذكر سرداً كاملاً للقصةِ أو بطاقة إرشادية، ذلك أن هذه القصة أو الرمز معروف للجميع. وأن هذه القصة ضاربةٌ في الزمان مثل: الماضي والحاضر والمستقبل.

(1) الدمشقي، قصص الأنبياء، ص215-218.

(2) البراري، تراب الغريب، ص71.

(3) المرجع نفسه، ص72.

(4) المرجع نفسه، ص74.

الفصل الرابع
الدراسة الفنية

1.4 تجليات المكان

يُّعد المكانُ من العناصرِ المهمة التي يُركزُ عليها العملُ الأدبيّ، باعتباره الموطنَ أو الأرضيةَ التي يقع عليها الحدثُ بمختلف وقائعه، أضف إلى ذلك الوظيفة البنائية التي يؤديها من خلال ربط أجزَاء النص، وتطوير أحداثه لذلك يصبحُ بمكانةِ "العمود الفقريّ الذي يربطُ أجزاء الرواية ببعضها البعض"(1)، ويمتدُّ تأثيرهُ إلى جميعِ عناصرِ العملِ الروائيّ، فيبدو شبكةً من العلاقاتِ ووجهاتِ النظر المختلفةِ "التي تتكاتفُ فيما بينها لبناءِ مواقع الأحداث، وتمهيد الطرق والممرات التي سيرتادها الشخوصُ، وبدون المكان تسقطُ العناصرُ والوظائفُ الأخرى، وتنتهي من تلقاء نفسها، فالعملُ الأدبيّ يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"(2).

ولا يمكنُ أن يكونَ المكانُ في الروايةِ الحديثةِ زخرفةً أو رصداً للجوانب الاجتماعية، وخلفيةٍ للأحداث فقط، وإنما يتجاوزُ ذلك ليكتسبَ أبعاداً متعددةً ويدخلُ في علاقة جدلية مع باقي عناصر العمل الروائي، "ويكون وصفُه وسيلةً لرسم الشخصيات وملامحها، ويحملُ رؤيةَ المبدع ووجهةَ نظر الشخصية، كما يحمل أبعاداً سياسية واجتماعية، ويصنعه المبدعُ، ويصوغه في خياله من الكلمات سواء كان مطابقاً للمكانِ الواقعي أو غيرَ مطابق"(3) ويبقى هذا المكانُ متخيّلاً على الرغم من أنّه يستمدُّ عناصره من الواقعِ والحقيقةِ؛ لأن كلَّ وصفٍ واقعي يفقد هذه الواقعية بمجردِ دخولهِ مجال التخيّل، ويتحولُ إلى رمزٍ، فقد ينزاحُ مفهوماً ودلالةً بزاويةٍ كاملةٍ عن المكان الحقيقي.

---

(1) هلسا، غالب، (1989)، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ط1، ص9.

(2) باشلار، جاستون، (1980)، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص6.

(3) بونوف بروكان، (1999)، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، مراجعة محسن الموسوين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص98.

إنّ وصفَ المكان وتشخيصه في العمل الأدبي يوهمُ بواقعية أحداثه، ويجعلها محتملةَ الوقوع، وفي الغالبِ يكونُ وصفُ المكان مهيمناً في الاتجاه الواقعي، ليكشفَ لنا العلاقةَ الجوهرية، القائمة في صُلب المبنى الحكائي بين الإنسانِ والبيئةِ المحيطة، ولما كان المكانُ –الأرض– عند الإنسان العربي موطنه ومركز وجوده، فقد التفتَ كثيرٌ من أدباءِ العربية المعاصرين إلى أهميةِ هذا المكان وقيمتهِ، فخصّهُ بعضُهم بأجزاء من إبداعهم، وجعله آخرون محوراً رئيساً لهذا الإبداع.

ولعلَّ الروائيّ هزاع البراري أحدُ هؤلاء الذين اهتموا بالمكانِ ووظفوه؛ لتقديم رؤى مختلفة، اجتماعية ونفسية وحضارية، فقد احتلّ المكانُ مساحةً ليستْ بالقليلة في أعماله الروائية، حتى بدا لنا أنه كان له تأثيرٌ على الأبطالِ والشخصياتِ، فجاءت مستوياتُ المكان عنده وفق العناوين الآتية.

1.1.4 المكان المعادي

يمتازُ هذا المكانُ "باتخاذهِ صفة السلطة بداخله، وعنفه الموجّه لكل من يخالفُ التعليماتِ، وتعسّفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري"[1]، ويشملُ هذا المكانُ في رواياتِ البراري؛ السجن، ومكان الغربة والمدافن.

1.1.1.4 السجن

فالحديثُ عن السجنُ يُشعرُ بالخوف والكآبة لما يحويه من معاملة قاسية وقمع وعدم امتلاك الشخص لحريته، ويعدّ مكاناً جبرياً معدّاً لإقامة الشخصيات ذات السوابق السياسية والإجرامية، أو غيرها خلالِ فترةٍ محدودة. وبهذا المعنى يشكّل السجنُ الانتقال من العالم الخارجي (عالم الحرية) إلى الداخل بما يتضمنه هذا الداخلُ من إجراءاتِ إذلاليةٍ وتعذيبٍ وفقدان للحريّة.

ومن أبرز نماذج السجن التي وردت في روايات البراري ما جاء في روايته (الجبل الخالد) حيثُ سُجن خليلُ بعد أن اعتدى على المعلمِ مشهور مطالباً بحقوقهِ وحقوقِ

---

(1) برادة، محمد وآخرون، (1981)، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ص226، وينظر هلسا، المكان في الرواية العربية، ص38.

العمال في محجره، إذ أصابه بضررٍ بإحدى عينيه، فوجد نفسَه في السجن، يقول: "إنّه سجنٌ كبيرٌ حافلٌ بأفضل أصناف المساجين"[1]. ولعل خليلاً كان صنفاً جديداً مختلفاً قد أضيف إلى هذه الأصناف، فدخله حزيناً خائبَ الأمل غاضباً، خاضعاً للإجراءاتِ الإذلالية؛ تجريده من ملابسه واستبدالها إلى الملابس الزرقاء، وحَلْق شعره "فمنذ أن تخطتْ قدماه عتبه السجن وهو يرى المساجينَ قد ارتدوا الملابسَ الزرقاءَ، حتى أن شعرَ رؤوسهم يكاد يكون متساوياً بالطول، يا لها من مساواة، وتلك الملابس الزرقاء، إنها زرقةُ البحر"[2]. وإلى جانب ذلك يُعامل بعضُ السجناء بقسوةٍ وعنفٍ مما ينعكسُ على شعورِهم ومعنوياتِهم وقدراتِهم، فنجد خليلاً يعاني من العزلة وافتقاد الحرية الشخصية "فالسجن يضمّ القاتلَ والسارقَ والمحتالَ واللصَّ"[3] فهؤلاء لا يقاومون إغراء المال. إذ تعرّض خليلُ وهو في السجن من قبل أحد هؤلاء إلى سرقة ماله الذي جمعه وهو يعمل بنظم الخرز.

وعلى الرغم من سجنه إلاّ أنّه لا يبدو حزيناً، فلا فرقَ عنده بين السجن والحرية؛ فالحريةُ إحساسٌ نشعرُ به أينما كنا، فقد عاشَ حياته وحيداً بلا أصدقاء، ومع بقايا من الأهل إذْ يقول: "زنزانةٌ وسجنٌ لا بأسَ فأنا مقتنعٌ بذلك"[4]، ومما كان يعزيه في سجنه، المكانة التي حظيَ بها لدى الشرطي السجّان والمسؤولين على الرغم من أنه لم يحتك بهم، فنجدُ الضابطَ يثقُ به قائلاً: "أثق بك وأعرف أنّك صادق"[5]. كما نجده يعتبرُ السجنَ ليس عقوبةً، فعندما جاءه العفو لم يفرحْ، بل شعرَ برغبةٍ بالبكاء، "وسارَ مع الشرطي في ذهولٍ وحيرةٍ، فهو لا يعرفُ حقاً هل يفرح أم يحزن؛ لأنه سيتركُ هذا البحرَ الأزرق مُرغماً بعد أن دخله طائعاً"[6].

---

(1) البراري، (1993)، الجبل الخالد، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص106.

(3) المرجع نفسه، ص111.

(4) المرجع نفسه، ص105

(5) المرجع نفسه، ص105.

(6) المرجع نفسه، ص115.

أما السجنُ في رواية (الغربان) فيحملُ بعدين، البعد الاجتماعي الذي يمثله البطلُ ياسر الذي عانى وأتُّهم، بأنه خرقَ القانونَ الاجتماعيّ، وهدّد أمنَ الناسِ وحياتهم، فعندما يدخلُ السجنَ يضمنُ للمجتمعِ استمرار الأمن وسيادةِ الأعراف الاجتماعية، وقد وصف البراري تجربة السجن القاسية التي مرَّ بها ياسرُ ظلماً إذ أُخذ بجرائم توأمه (نعيم) لتشابه البصمات بينهما، فكانت تلك الليلةُ التي اعتقل فيها هي بدايةُ المعاناة له ولأهلِ بيته إذ كانتْ تُوجّه له أسئلةُ التحقيقات، وتُنسب له الجرائمُ، لكنه يبدو غير مبالٍ ولا يهمّه شيءٌ.

تمثّلت معاناةُ ياسر بالمعاناة الجسدية إذ كان يدخلهُ "مُغمض العينين ومقيد اليدين"[1]، ثم يُنقل إلى غرفةِ التحقيق ويتُهم بكثيرٍ من التجاوزاتِ زوراً وبهتاناً ويُأخذ إلى المشنقةِ. فيصفها قائلاً: "أَدخلوني غرفة نتنة، وربطوا الليل حولَ عيني، فشعرتُ بهجومِ الخوف كمسامير من سجيل"[2]. أما المعاناةُ النفسيةُ، فقد عانى ياسرُ حالةً نفسيةً صعبةً نتيجة سجنه، فجميعهم كانوا يعيشون فضاء السجن ليس بالمعنى الواقعي أو الاجتماعي، بل بالموت النفسي، لأن قمعَ السجن ينعكسُ على بقيةِ أبطال الرواية، فيصبحون جميعاً ضحايا لذلك السجن الممتد نفسياً والمحدد جغرافياً، إذ يبدأُ بشخصٍ من العائلةِ، ثم يشملُ العائلة كلّها كما حدث لياسر وعائلته.

أمّا البعدُ الثاني، السياسيّ، فيمثله البطلُ (محمد أبو سليمان) في خرقه للأوامرِ العسكريةِ في أثناء قتالهِ في الضفةِ الغربية، إذ تعرضتْ قاطفاتُ الزيتون لإطلاق النار من اليهود وهو يصفُ هذا الموقفَ قائلاً: "لم أودِ بنفسي، ققزتُ كالقردِ من فوقِ الأسلاكِ غير مكترثٍ بصُراخ الملازم، وبدأتُ أطلقُ النارَ مثل مصروع خائف، فانسحبوا متراجعين، وعندما وصلتْ الأوامرُ للموقعِ وبُدئ بإطلاقِ النارِ كان كل

(1) البراري، الغربان، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص141.

شيء قد انتهى"[1]، وبعد ذلك تتمُّ محاكمته في قيادة اللواء فيقول: "سُجنتُ شهراً، لأنني خالفتُ الأمرَ العسكريّ، شهراً وأنا أناجي طيفَ رتيبة في ظُلمة السجن"[2].

ويمثل السجنُ الدلالة السياسية في رواية (تراب الغريب) فنجد جابر الثعالبي يتعرّضُ لهذه التجربة، على الرغم من أنه أحد المناضلين الوطنيين إذ يقول: "السجونُ التي تقاسمتني بعد كل حربٍ جعلتني لا أموتُ بحربٍ"[3]، ثم يتابعُ قائلاً: "السجنُ والخيانةُ ونقض العهد، كلها جعلتني أحبُّ الموتَ حتى تمنيته"[4]، وفي الرواية نفسها نجدُ قاسم علي الذي عانى بصماتِ الحرب كبطلٍ ثوريٍّ، ومناضلٍ عسكري يُسجن فيقول: "أخذوني في الليل، انتشلوني من فراشي، ثم زجّوا بي في غرفة معتمة، بدأوا بركلي بوحشية"[5]، ثم يبقى قرابة الشهر أو أكثر يعاني من التعذيب والإهانة"، لقد كان هذا المناضل صابراً صامداً لا يخشى التعذيب مهما كان نوعه، همه الأول أن يكون مثالاً وقدوةً للمناضلين الآخرين ليحفزَهم ويشجعَهم على الاستمراريةِ في النضالِ والكفاحِ الذي هو رمز من رموز المقاومة الوطنية: "ككبشِ الأضحية، أبكي بحرقةٍ جارحةٍ، وبعد التحقيقِ الذي يشبه المسرحية التافهة حُوّلتُ إلى المحكمة"[6]. فسجنه يشير إلى العالم العربي وما يُمارس فيه من قهر وقمع وقتل.

أمّا الحديثُ عن السجن في رواية (حواء مرة أخرى) فيختلفُ في دلالته عن الرواياتِ السابقة، من حيثُ اتسامُه بطابعِ الحرص على المرأة، فهي السببُ في الوصولِ إلى ما آل إليه إذْ يتعرضُ صبحي لتجربةِ السجن نتيجة خرقه عادات الفضيلة والأخلاق إرضاءً لامرأة، ويدعوه ذلك إلى الاختلاس من خزينة الشركة لصالح أحلام التي استغفلته، وعندما حانَ وقتُ جرد الخزينة اكتُشفت هذه السرقة، ولم يستطع إعادة

---

(1) البراري، الغربان، ص50.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) البراري، تراب الغريب، ص75.

(4) المرجع نفسه، ص77.

(5) المرجع نفسه، ص135.

(6) المرجع نفسه، ص131.

المبلـغ إذ يقول: أحاطت بـي الشرطةُ، ومرابطُ الحديـد تلمـعُ فـي معصمـي"[1]، ثـم حُكـم بالـسجن مـدة خمـس سـنوات، ويـصف ذلـك قـائلاً: "الـسجنُ جـوٌّ آخـر، دنيـا مـستقلة، علاقات غريبة، وأشياء لم آلفها من قبل"[2].

لقد كانت الصورةُ السابقةُ للسجن تحملُ الطـابعَ الرومانسيّ إذ دخله صبحي وهو طالبٌ جامعيّ مثقفٌ أحبَّ فتاةً وكانت سبباً في وقوعهِ في شباكِ السجن المظلم، ثم تخلّت عنه عَقِبَ صدور الحكم، فعاشتْ في بحرِ السعادة، في حين كان هو يعيش في أعماق الشقاء ويعاني سجنه الذي عمل على أسطرته في قوالبَ سلوكيةٍ وفكريةٍ محددةٍ، "تتحرك في إطـارِ علاقاتِ السجن، وتداعي الذكريات والأحـلام، والواقع اليأس، والأمل بالخروج من بين قضبانه، وجدرانـه، كما يظلُّ الإنسانُ حبيس رغبته وأفكاره، ويمـارسُ سلوكه الوهميّ ورؤيته المتخيلة بلا حدود[3]. وهذا هو مصيرُ صبحي في رواية (حواء مرة أخرى) "إذ بقي تنتابهُ السلوكاتُ الوهميةُ والتخيليةُ في اللقاء بأحلام والثأر منها"[4].

2.1.1.4 مكان الغربة

أمـا المكـان المعـادي الآخر مكـانُ الغربـةِ فيشكل بعداً واضـحاً فـي روايـات البـراري ويرتبطُ بالشخصياتِ التي تنقلُ لنا الرواياتُ جوانبَ من معاناتِها، وما تكابده وتتطلـعُ لـه من شوق وحنين دائم لأرضـها ووطنها، ولعل الحديثَ عن هذا المكان وأثره من الناحيـةِ النفسيةِ للشخصياتِ، يقودنا إلـى معرفة بواطنِ النفس الإنسانية، عند معاناتها داخلياً. وقد نجد صدى هذه الأمكنة في بعض روايات البراري. ففي رواية (حواء مرة أخرى)

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص83.

(2) المرجع نفسه، ص186.

(3) عليان، حسن، (2006)، الرواية العربية من الاحتلال إلى المقاومة في فلسطين، مجلة أفكار، مج21، ع1 و2، وزارة الثقافة، الأردن، ص207.

(4) البراري، حواء مرة أخرى، ص33.

اختار عمارُ مكاناً لغربته الخارجية (أمريكا) إذ يقول: "الشعورُ بغربةِ الوجوهِ، غربة المكان جعلني أسألُ نفسي مئة مرة، ما الذي جاء بي إلى هنا"[(1)].

بدأ تأثيرُ مكان الغربة (أمريكا) على نفسية عمار من قلق وخوف ووحشة، فأخذ يفكرُ بالعودة قائلا: "لا أستطيعُ أن أعيشَ هنا، وأفكرُ بالعودة"[(2)]، وبعد انقضاء السنة الأولى من الدراسة، أخذ شبحُ العودةِ يراوده بقوله: "فكرتُ أن أزورَ الوطنَ، لكني عدلتُ عن ذلك دون سبب مقنع"[(3)]. ونستطيعُ أن نستشفَّ أن موقفَ عمار قد تغير وبدأ ينغمسُ في مغرياتِ العالم الغربي أو بالأحرى بدأ ينتابه السقوطُ، فأصبحَ يكره نفسَه ويحتقرها أمامَ ما مارسه من مغريات، حيث بدأ يستذكرُ صورةَ الوطن المفتقد إذ يقول: "صورةُ الوطن بدتْ غير واضحة وذاكرة نصف معطلة لا تعمل إلاّ باتجاه واحد؛ البار والنساء"[(4)].

وإنْ كانتْ بعضُ الشخصياتُ تعانى الاغتراب الخارجي، فإنَّ بعضَها الآخر يعاني الغربة الداخلية، فصبحي الصديقُ الحميمُ لعمار يعاني الوحدة والاغتراب داخل وطنه، فيعبّر عن ذاتهِ ومشاعرهِ وأحاسيسِه، ويبدأ بظروفه المادية إذْ يقول: "عمارُ وَحده الذي كسبَ الجولةَ وطار وراءَ حلمِه، أمّا أنا فبقيتُ حبيس الظروف والعجز المادي"[(5)]، لقد أحسّ صبحي بالاغترابِ وانعدامِ الألفة، "فشعرَ بعقم الحياة وبؤسها"[(6)] داخل وطنه، وفي ظل الحياة النفسية التي تسيطر عليه يصبح بلده وكل ما يحويه من شوارع ومقاهٍ وفنادق تنظر إليه بمنظورِ الغريبِ عنها فيرد على لسانه قائلاً: "شوارعُ الحارة، والصورُ القبيحةُ، جيوشٌ تستبدُّ في مخيلتي"[(7)].

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص51.

(4) المرجع نفسه، ص52.

(5) المرجع نفسه، ص71.

(6) السعافين، إبراهيم، (1996)، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الطبعة العربية، ص166.

(7) البراري، حواء مرة أخرى، ص97.

وتتسحبُ غربتهُ المكانيةُ، فتشملُ جميعَ شوارع عمان التي يتجوّل بها باحثاً عن عمل، بل أنكرته جميعُ الوظائف بسبب سجنه، كما أنكره صديقهُ عثمان صاحب فندق الجندول على الرغم من معرفتهِ له قبل دخوله السجن، وعندما سأله عن وجود فرصة عمل له في هذا الفندق ليجد كيانه ويشعر بوطنه أجابه قائلاً: "أنا آسفٌ يا صبحي، بهذه التهمة لا عمل لك هنا"(1). ثم يتابعُ البحثَ عن فرص عملٍ، فيدخلُ أحدَ الملاهي الليلية، فينتابه الشعور بالغربة قائلا: "منذ أن دخلتُ البابَ أحسستُ بالغربةِ القاتلةِ، أنا هنا في عالم ثانٍ، ليس فيه من ملامحي شيء"(2). هذا المكان الذي يعكسُ الحالةَ النفسية لشخصية صبحي، في عدم اندماجه وتأقلمه.

وتمثل شيكاغو في الرواية نفسها مكاناً معادياً يحملُ الدلالةَ النفسيةَ بما تحويه من دلالاتٍ طاردةٍ تؤكدُ غربةَ الفرد ولا يستطيعُ الاندماج والعيش بها، فبعد أن سافرَ عمارُ إلى أمريكا وجدَ نفسه في المكان الغريب البعيد عن الوطن والذكريات الحلوة، "فأصبحتْ شيكاغو بالنسبة لي حاوية عفنة، وإذا لم أغادْرها سأختنقُ، وأدفنُ فيها"(3). فالمدينةُ للمغترب مكانٌ معادي، "أما بالنسبة إلى سكانها فهي طراز متميز للحياة الجماعية الإنسانية"(4) التي لم يقبلها عمار، ولم يستجبْ لتأثيرات الحضارة بها.

وعلى الرغم من بُعد عمار عن وطنه، إلاّ أنه بقي في ذاكرته يحملُ وظيفةً رمزيةً هي الانتماء والتذكر في كل لحظة، فعاش حاضره في بيته القديم، يستذكرُ وطنَه لكن الغربةَ استهلكته، فاستسلم لها، ولم تلبثْ الألفةُ بالمكان أن تتبدى لديه في محاولة الاندماج بالمحيط الجديد، حتى بدتْ لحظةُ الشعور بالغربة في هذا المكان تختفي ليحلّ محلها إحساس بالألفة المقرون بالدهشة وتراه يصوّر هذا التحول بقوله: "حان الوقتُ لأنْ أتقدمَ، وأدخلَ الحياةَ، كأس الوسكي ينزع الخوف من أعماقي"(5)، ولم يتوقف

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص96.

(2) المرجع نفسه، ص147.

(3) المرجع نفسه، ص131.

(4) خليفة، إبراهيم، (1983)، علم الاجتماع والمدينة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ص5.

(5) البراري، حواء مرة أخرى، ص44.

هذا الانبهارُ بهذا الفضاء الجديد المليء بانهيارِ القيمِ والمعاييرِ، وفقدانِ الإنسانيةِ عند هذا الحدّ، بل يتابعُ في وصفهِ لهذه الفضاءات قائلاً: "هبطت الطائرةُ، تغير المكانُ، أتأملُ الظلمةَ من نافذة السيارة،... أين هي شيكاغو، أنا لا أرى غيرَ أضواء تقاومُ الضبابَ والظلام"[1].

وتمثل المدينةُ مكاناً معادياً لدى الكاتب في روايته (الغربان)، فأماني كانت تفضلُ العيشَ في مدينةِ ألمانيا نتيجة لما ألمّ بها من ظروف كموت والديها وزوجها، ومرض ابنها إسماعيل، فجعلت من المدينة مكاناًمعادياً تنفرُ منه قائلة: "لم احتملْ الوضعَ في ألمانيا، فبعتُ كلّ شيءٍ لي هناك، وعدتُ إلى الأردنِّ أعيشُ في وطني قربَ أقاربي لأبتعدَ عن تلك الذكرياتِ الموحشةِ والآلامِ القاتلةِ"[2].

ارتبط ذكرُ المدينة في هذه الرواية بالدلالة السياسية والحروبِ الدامية، وهذا ما جعلها مكاناً معادياً لبعض الشخصيات إذ تعاني هذه الشخصيات من ويلاتها والآمها وكل أشكال وممارسات وعلاقات المدينة الحديثة. فتقسو عليهم، وبالمقابل تدخل الشخصيات ونتيجة لذلك يدخلون في مرحلة القطيعة المكانية، فيجعل البراري من فلسطين مكاناً معادياً لأبنائها.

أما عن المدينةُ في رواية (تراب الغريب) فيذكرُ الكاتبُ كثيراً من المدنِ العربيةِ توظيفاً لموضوعات الوحدةِ العربيةِ الشاملة. فعندما يذكرُ فلسطينَ ومدنها يستذكرُ القضيةَ الفلسطينيةَ، وما يتوجّب علينا اتجاهها فيقولُ جابر الثعالبي: "أنا ابن الثورة، الثورةُ شكلٌ من أشكالِ الحرب"[3]، وعندما يذكرُ بيروت يستدعي ويستذكرُ الحربَ على حواجزَ بيروت وما خلّفته من آثار سيئةٍ فيقول: "نسرين شيءٌ مختلف، شوّهتْ طفولتها الحربُ الأهلية"[4].

وعندما يذكر الكويتَ يستذكرُ الحربَ الكويتية العراقية، فيرد على لسان نسرين وصفاً لهذهِ الحرب إذ تقول: "عندما تصاعدتْ نُذُرُ الحرب الكويتية العراقية بكيتُ حتى

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص50.

(2) البراري، الغربان، ص56.

(3) المرجع نفسه، ص42.

(4) المرجع نفسه، ص37.

تقطعتْ أنفاسي... هذه الحرب تلاحقني تخرجني من هنا بعد أن استكانت روحي... وستبعدني عن وطني"[1]. وهكذا أصبح المكانُ الأليفُ مكاناً معادياً مكروهاً لا يستطيعُ الفردُ الإقامة به، فهذا بيت نسرين بعد أن دمّرته آلاتُ الحرب، وتصوره بعد أن أصبح مُنَفّراً غريباً لا يستطيعُ أحدٌ النظرَ إليه، فأصبحَ خالياً بعد مقتل والدها وسفر والدتها، فقد بدأ هذا البيتُ على صورةٍ غريبةٍ مُفزعةٍ، لا يوفر الأمانَ، وحتى بعد مرور سنوات عادت نسرين إلى البيت فوجدته غريباً عنها كأنها لم تره من قبل أو تعيش فيه.

3.1.1.4 المدافن/القبور

إنّ الكتابة عن القبر بوصفه رمزاً تغنى في الحقيقة الكتابة عن الموت وهو انتقالٌ من جمالياتِ النور إلى جمالياتِ العتمة، كسرٍ من أسررِ المكان، بل كمينٌ من كمائنه التي تنتظرُ الكائنُ، وهو صرخة المكان التي لا تُسمع"[2]، وتدل على الحياة الخالدة بعد الموت ويعدُّ فضاءُ المقبرة من أكثر الأمكنة حضوراً في روايات البراري. إذْ تبدأ بعضُ الروايات بذكره.

ففي رواية (تراب الغريب) تبدأ الروايةُ بعبارة: "هذا قبري"[3] على لسان ثريا، وتنتهي أيضاً بذكر قبر الأبيض إذْ "بدأ قبراً أكثر وحشة"[4]، كما وتبدأ الصفحات الأولى من رواية (الجبل الخالد) يذكر قبر أم خليل التي رحلت روحُها مع رحيل الليل، ودفنها في قبرٍ خالٍ وموحشٍ"[5] ويذكر قبر عفاف زوجة خليل، "ذلك القبر الجميل"[6] وتستهلُ الصفحاتُ الأولى من رواية (الغربان) ذكرَ القبور؛ كقبر ياسر، عواد، ورتيبة، كما وتنتهي بذكر قبر ياسر أيضاً.

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص37.

(2) حسين، خالد حسين، (د.ت)، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً، مؤسسة اليمامة، الرياض، (د.ط)، ص141.

(3) البراري، تراب الغريب، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص220.

(5) البراري، الجبل الخالد، ص36.

(6) المرجع نفسه، ص91.

إنّ ذكر المقبرة في روايات الكاتب يعكسُ الحالة النفسية لشخصياتها التي تعيشُ حالة اغترابٍ من الصعوبةِ بمكان أن يحتضنَ هذه الحالةَ مكانٌ إلاّ المقبرة بكل ما تحمله من استطلاعٍ رمزيّ، أو بكل ما تستدعيه من غياب عن الوجود البشريّ.

ففي روايةِ (الجبل الخالد) نلمحُ قبرَ عفاف الذي تتشكّل صورتهُ وملامحُهُ بملامحَ الحالة الاغترابية التي كانت تعيشها، فقد كانت هندسة قبرها غريبة: "حجرٌ كبيرٌ وُضع على رأس القبر تُحيطهُ التلالُ والمحاجرُ، في مكانٍ منعزلٍ موحشٍ"(1). وعلى الرغم من وحشة وبُعد قبر عفاف، إلاّ أن خليلاً بقي يزوره، ويقف قربه في "وقار رجال الدين والقديسيين"(2)، وكان يقرأ سورة الفاتحة، ثم يجلس بجانب القبر صامتاً أكثر من ثلاث ساعات دون أن يشعر بالوقت.

وفي رواية (الغربان) كان للمقبرة حضورٌ، تمثل في قبرِ محبوبةِ البطل (محمد أبو سليمان)، وصدِيقه المناضل (عواد) وغيرهم من المقاتلين، إذْ كانت قُبورهم تمثل صوراً مختلفة للرعب فهذا قبرُ رتيبة الفتاة التي قامتْ بعمليةٍ انتحاريةٍ ضد اليهود، ودُفنت في قبرٍ تحتَ الشجرةِ التي كانا يتقابلان عندها، يصفه قائلاً: "لماذا دفنوكِ وحيدةً هناك... إنّه القدرُ ... نعم المكان الذي رأينا فيه السعادةَ هو نفسه يأخذكِ مني"(3). ثم يتابعُ وصف قبرها الموجود في الخلاء قائلاً: "رموها في مكانٍ بعيدٍ، تفترسها الرهبةُ والذعرُ، وهي تستنجدُ ولا من مغيث"(4)، ثم يستذكرُ قبر محبوبته (رتيبة أثناء قتالهِ في معركةِ الكرامة، وهذا الاستذكارُ يمدّه بالقوةِ والحماس إذْ يقول: "في المعركةِ، قاتلتُ، حاربتُ بجنونٍ لم تعهده جبهةٌ، قلت في نفسي سنسحقهم وأعودُ إلى قبرِها، إلى روحي السجينة هناك تحت تلك الشجرةِ في يعبد لأموتَ هناك"(5).

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص98.

(3) البراري، الغربان، ص178، 183.

(4) المرجع نفسه، ص178.

(5) المرجع نفسه، ص185.

ويبدو أن الشوق والحنينَ إلى قبرِ عفافِ صارَ هاجسَه ومطلبَه الذي لا رجعةَ عنه. ففي البداية كان يحلمُ ويتمنى العودة إلى الضفةِ الغربيةِ مكان قبرها؛ ويدفن بجوارِها، ليعيشا الحياة الأبدية معاً.

وفيما بعد أصبح الحلمُ حقيقةً، إذْ أصرّ (محمد أبو سليمان) على العودةِ إلى قبرِها قائلاً: "أُريدُ أن أعودَ إلى رتيبة، لن أبالي بتلك السياج، وبنادق الجنود، لن تأتي حربٌ أخرى، أريدُ أن أعودَ، انا أكره هذه الديار، لن أبقى هنا"[(1)]، ولم يكن إصراره على العودة؛ ليكونَ بجانب قبر رتيبة فقط، بل ليكون إلى جانب قبر صديقه عواد أيضاً الذي قُسم جسدهُ إلى شطرين، ودفن بقبرين، الأول دُفنت ساقاه في نابلس إذ يقول: "استلمنا أشلاء الساقين المبتورتين، ودفناهما في مقبرة نابلس، بحفرةٍ ما زالت صورتُها محفورةً في ذاكرتي"[(2)]، وبعد أن عادوا إلى الأردن كان عواد بنصف إنسان، فأخذت زوجته تسخرُ منه وتهينهُ، فأصبحَ في نظرها لا فائدة منه.

وتنسحبُ صورةُ الألفة إلى قبورٍ أخرى، فقبور أبناء (أم الموتى) كما يسمونها سكان المنطقة، تبدو "ثلاثة قبور متباعدة، ضاعتْ معالمها"[(3)]، لكن هذه القبور على الرغم من تباعدها ووجودها في منطقة موحشة، إلاّ أنّها توحي بالألفة، بالنسبة للأمّ، أمّا البيتُ الذي فارقوه فأصبح موحشاً، إذ تصفه الأمّ قائلة: "إذا رفعتُ نظري إلى البيت وجدته يموجُ بالوحشةِ، الموتُ لم يكنْ هنا داخل هذه القبور، بل في الأماكن التي يخلّونها ويتركونها مشرعةً للوحدةِ والذكرياتِ المؤلمة"[(4)]. ومن خلال هذا الوصفِ تبدو المفارقةُ والثنائيةُ في رسم الكاتب لهذه الأمكنة إذْ يبدو رسماً غريباً يحوّل المألوفَ إلى غير مألوفٍ والعكس تماماً.

وقد تكون المقبرة في الرواية نفسها مؤشراً للدلالةِ على تعددِ الأصوات، فهي المكانُ الأنسبُ والأبرحُ لالتقاء أمواتِ البراري. وتشكل الثيمة التي تتكسّرُ في الرواية. فبعد أن تُدفنَ الشخصياتُ في قبور غيرَ واضحةِ المعالم، يجعلها الكاتبُ بلفتةٍ منه تلتقي

---

(1) البراري، الغربان، ص192.

(2) المرجع نفسه، ص189.

(3) البراري، تراب الغريب، ص89.

(4) المرجع نفسه، ص90.

بشخصياتٍ حيّة فيلتقي الراوي بالشخصيات الميتة بعد موته. ومن الشخصياتِ التي التقى بها؛ "الأبيض بضحكته المعهودة، الثعالبي وفتنة، والعجوز الكويتية، وعزيز التائه، وقاسم مهدي، وأبو النور، والخوري، وثريا، وسعدي"[1].

ونستخلصُ مما سبقَ أنْ البراري اتخذ من القبور أداةً للتعبيرِ عن صورةِ البيوت التي يسكنها العربي المشرد، ولعلّها رمز لليهودي الذي يستلب حق العربي، ويمارس عليه أساليب القمع والقتل، إذ تصبح بيوتُهم مؤشراً على الفقدِ وكأنها قبورٌ غامضةٌ تشجّعُ على التأملِ والتفكير.

2.1.4 المكان الأليف

1.2.1.4 البيوت

يمثل البيتُ البيئة الأولى للإنسان، يتضح فيه وعيُه على محيطه الإنساني، يتنقل فيه بحريته واختياره، "تندمج فيها أفكاره وذكرياته وأحلامه، التي تمنح البيت ديناميات مختلفة، كثيراً ما تتداخلُ أو تتعارضُ فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً"[2] فهو رمزُ المحبةِ وذكرياتِ الطفولةِ والإحساسِ بالأمن والحماية التي لا تُنسى، ومستودع الأسرار والذكريات، ويعدُّ من أماكن الإقامة الاختيارية للفرد.

فالبيوتُ بشكل عام تشكّل مكاناً لقيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات داخله، ولا سيما أنَّ البيتَ هو امتداد الإنسان، ومكان استقراره وتتطلّبُ دراسةُ البيت في روايات البراري الإلمام بجميعِ أجزائهِ وهيكلهِ، بل يجبُ النظرُ إلى الدلالةِ الكامنةِ فيه أو الوظيفة له باعتبارِهِ فيضاً من المعاني والقيم، ومن النادرِ أنْ تكونَ النظرةُ إليه سلبيةً، فهو دائماً مكان الطفولة والأمان.

والبيوتُ في روايات البراري تنطوي على مشاعرَ مختلفةٍ، فمرة يشملُ الأمانَ والألفة، ومرة أخرى يصبحُ مكاناً مخيفاً، ففي رواية (الجبل الخالد) يقدم الكاتبُ نموذجاً للبيوتِ الريفيةِ المتواضعةِ البسيطةِ إذْ يصفُ بيتَ خليل في قرية السفحِ، فيبدو بيتاً

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص218.

(2) باشلار، جماليات المكان، ص36.

صغيراً لا يتجاوزُ الغرفتين، وهو مبنيٌّ من الحجرِ القديم، وذو بابٍ خشبيٍّ"[1]. ومن خلال الوصف السابق لبيت خليل، نجد أن الكاتبَ أراد إعطاء فكرةٍ، وإبراز مدلولٍ من العينة البشرية التي تقطنه، فقاطنوه أناسٌ بسطاء ريفيون، فلاحون ولا سيما أنّ البيتَ صغيرٌ وشعبيّ، يُفتقد إلى التدفئة، ويتخلل جدرانَه الحجرُ القديمُ.

وعلى الرغم من تعلّق خليل بهذا البيت بصفته مكان اجتماع العائلة ومستودع الأسرار، إلا أنه بعد موت والدته، رحل عنه إذ يصفه قائلاً: "آه خمس عشرة سنة أمضتها بهذا البيت فمن الصعبِ أن تزيله أيّ قوة من ذاكرتي"[2]، فخليل "يعيش تجربةً بيتية بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام"[3]، ثم يغادرُ هذه الأفكارَ والأحلامَ إلى بيتٍ أكثر أماناً وألفة، ألا وهو بيت الزوجية، فبعد أن تزوج بعفافِ خرجا من قرية السفحِ باتجاه قرية المحاجر، "حيثُ عُش الزوجية، والحياة الآمنة المفعمة بالسعادةِ والحنانِ، إلى حيثُ الحرية المطلقة"[4]، ثم يصفُ هذا البيت بقوله: "بيتٌ ذو طابعٍ ريفيٍّ... عندما عدتُ من العملِ ذات يوم والمطر ينهمرُ بغزارةٍ استقبلني الكلبُ صخر، وعند دخولي استقبلتني عفافُ وأنا ارتعدُ من البرد، وجلستُ بالقرب من الموقد"[5].

وهكذا عمّد الحبُّ والحنانُ ذلك البيتَ الصغيرَ، ولكن ما إنْ تعرضتْ حياةُ الزوجين إلى منغصاتٍ وأكدار حتى تحول البيتُ الآمنُ إلى مكانٍ عدائي، فبعد موت عفاف أصبحَ بيتُ الزوجية خالياً من السعادة والفرح، فهو يصفه بعد أن خرج من سنه قائلاً: "وما أن اقتربتُ من البيت، لكنتُ أتوقعُ أن تستقبلني عفافُ بالقربِ من الباب"[6]. ثم قررَ بيع هذا البيتِ "إنّه البيتُ الذي عاش به أسعدَ أيام عمره وأقساها، هذا البيتُ الذي اعتبرته عفاف عُشّها وقصرها الجميل"[7]، على الرغم من وجوده في منطقة خالية.

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص11، 52.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) باشلار، جماليات المكان، ص36.

(4) البراري، الجبل الخالد، ص55، 79.

(5) المرجع نفسه، ص77.

(6) المرجع نفسه، ص117.

(7) المرجع نفسه، ص121.

وإذا كان بيتُ خليل يمثلُ الألفةَ والمحبةَ والسعادة؛ فإن بيتَ المعلّم عبد الرحمن جمعة، يحمل دلالة السجن النفسيّ والاجتماعيّ لابنته (عفاف). فعندما يُوصف من الخارج نجده "البيتَ الضخمَ المبني من الحجر الأبيض المدقوق"(1)، وهذا الوصفُ الخارجي يُشير إلى معطياتٍ ومدلولاتٍ تفيدنا في التعرّف على ماهية ساكنيه، فقد نعتقد أن عفافَ داخل هذا البيت تعيش بهناءٍ وألفةٍ، لكنه أشبه بالسجنِ، لا يمكنُ أن تغادره بسبب الشروط الاجتماعية التي يتولى والدها تنفيذها، فبقدر ما يشير بيت خليل إلى الفقرِ والضيقِ والعراءِ من كل زينةٍ ورونقٍ، يشيرُ بيت المعلم عبد الرحمن إلى الثراءِ والاتساع، وكل وصف لهذه البيوت يكشفُ عن الوسطِ الذي تعيشُ به العائلتان وعن نمط حياتهما.

وهناك نماذجٌ من البيوت الأليفة في رواية (حواء مرة أخرى)، ولكنها عندما تخلو من ساكنيها، ويخيم عليها الوحشةُ، تصبح مكاناً منفراً ومعادياً، فهذا بيت صبحي كان سكناً آمناً أليفاً يعيش به مع عائلته، فيصفه قائلاً: "أيّها البيتُ الجميلُ، نشأتُ بك، عشتُ صباي، وشبابي، كنتُ أفرحُ، وكنتُ أحزن،... كنتُ إنساناً"(2)، وما اعتدنا عليه لدى البراري أن ينقلنا من الصورِ المفرحةِ لهذه البيوت، إلى الصورِ المنفّرة، فنجد هذا البيت قد تحول إلى مصدرِ وحشةٍ ووحدةٍ وأصبح كلُّ ركنٍ فيه حكاية مأساوية، فعندما خرج من السجن عاد إلى بيته، فوجده أطلالاً وطلاسمَ لا تُفهم: "الغبارُ يغطي كل مكان في هذا البيت، المقاعدُ المتعبة، التي تنتظر بمللٍ مصيرَها المجهول، الصورُ لا تُظهر أية معالم، ولكن نظراتِ أصحابها تخترقني"(3).

يحتوي المكانُ على الزمنِ بأنواعه؛ الماضي، والحاضر والمستقبل، فبيتُ صبحي وما يحويه من أشياء أصبح، رفاتَ الزمن الماضي وبقاياه، فما أن يلوحَ البيتُ في أفق الذاكرة، حتى يحضرُ الماضي، وتحضرُ ذكرياتُ الطفولة إذ يقول: "أيها البيتُ الحزينُ، أنا وأنت، بقايا مهملة، مهمشة، وقفتُ أمامه، أحسُّ بقشعريرة تسري في جسدي عندما تمرّ الذكرياتُ الجميلةُ، ذكريات الصبّا والشباب"، ولم يأنسُ بهذا التذكر، بل يشعرُ "أن

(1) البراري، الجبل الخالد، ص17.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص11، 30.

هذا المكانَ لا صوتَ فيه، مهجورٌ لا حياة فيه"[1]، إذ كان ذا ملامحٍ أموميةٍ تحتفظُ بالكثيرِ من الذكرياتِ والعلاقاتِ المستقرة التي باتتْ مفقودة بعيدة المنال.

لقد رأينا تغيّر صورة البيت من الصورة الإيجابية الأليفة إلى الصورة السلبية الموحشة، أمّا الآن فنجد صورةً مختلفةً ينقلها لنا في وصف بيت (عمار) الذي سافر، فكان لسفره أثرٌ على ساكنيه، الأم والأب والأخوة فبدتْ صورتهُ مظلمة موحشة، وما أن عادَ من سفره حتى تحول البيت إلى ما يشي بالفرح والسرور فيأتي وصفُ الأمّ قائلة: "أنت عُدتَ، وملأتَ البيت علينا.... الناسُ كل يوم يملأون البيتَ، من أجل يروك ويباركولك، ورجعتك أعادتْ الحركةَ إلى هذا البيتِ"[2].

ترد البيوتُ في رواية (الغربان) أمكنةً أليفةً، تجمعُ عائلةً بسيطةً ذات روابط اجتماعية قوية. وتتمثل هذه البيوتُ في بيت عائلة ياسر، ذلك البيتُ الآمن الذي يصفه الكاتبُ على لسانِ فاطمة فتقول: "عندما دقتْ الشرطةُ على باب بيتنا، كنا نحتسي قهوةَ ما بعد الغداء، كان ياسرُ يحدثنا عن رئيس القسم الجديد في وزارة الأشغال"[3]. ومن خلال وصف ما يجري داخل هذا البيت ينقل الكاتب صورة الألفة والانسجام العائلي لكن هذه الحالةُ الآمنةُ لا تدوم، إذ تتحولُ إلى حالةٍ منفرّةٍ حزينةٍ، فيصبح هذا البيتُ مفككاً بعد أن سُجن ياسر، وتمّ تنفيذ حكم الإعدام به. فانعكس ذلك على ساكنيه، فالأمُّ أخذتْ تتجولُ في أركانهِ "تخرج من غرفةٍ إلى أخرى كشرطي التفتيش"[4]، أما فاطمةُ فبدتْ تتصور أخاها في كل ركنٍ من أركانِ البيت قائلة: "أتصوره مشنوقاً أمامي، عندما أقفُ في المطبخ أرى عيونه بارزةً، ولسانهُ المتدلي يطلان في كل إناء"[5].

أمّا روايته (تراب الغريب) فنجدها تحوي بيوتاً أليفة، لا تدوم ألفتُها كما هو حال البيوت في الروايات السابقة. فبيتُ عائلة نسرين كان ينعم بالأمنِ والراحةِ، لكن صورة هذا البيت تغير... وهذا التغير كان لسبب مختلفٍ عن تغير بيوت الروايات السابقة

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص73.

(3) البراري، الغربان، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص201.

(5) المرجع نفسه، ص202.

فبفعل الحرب تصدعت جدرانهُ التي قاومتْ واحداً بعد الآخر، فتصفه نسرين قائلة: "بعد موت أبي في الحرب أصبحتْ أمي تخرجُ كل مساء، ولا تعودُ إلاّ في ساعة متأخرة"[1]، ثم تسافرُ الأمُّ إلى كندا، أمّا نسرينُ فتذهبُ للعمل بالخليج، "فيصبح البيت فاقداً للحياة، خالياً مهجوراً بين الأشواك والقذارة"[2].

ومن خلال الوصف السابق للبيت، نجد أن انتماءَ ساكنيه أصبح معدوماً حدّ التنافر، يسكنون به دون حياةً مشتركةً فكل من الأم ونسرين انسلختْ عنه فكرياً ونفسياً وجسدياً وبسبب ازدياد الفجوة بينهما أصبحت كل منهما غريبة عنه، الأمر الذي جعلهما تبحثان عن مكانٍ آخر للعيش فيه.

أما بيتُ عزيز فيبدو قديماً متصدعاً إذ يصفه الراوي بقوله: "حين وصلنا إلى مدخل البيت دفع عزيزُ البوابةَ الحديديةَ الصغيرةَ بقدمه، وكأنه يقتحمُ وكراً للصوص"[3]، ثم يتابع وصفه من الخارج: "له ساحةٌ ضيقةٌ يظللها شجرة زيتونٍ طاعنةٍ، تعلنُ بوضوح أسبقيتها على البيت الذي تهمشتْ أطرافه ولحقه إهمال مبكر"[4]، وبعد ذلك يصفه من الداخل قائلاً: "أعجبتني الفوضى العارمةُ التي عاثتْ في أركانِ المكان، في غرفة الجلوسِ التي لا تصلح لشيء، تمددتْ حصيرةٌ من البلاستيك تزينها الثقوبُ والإهتراءاتُ، وبعضٌ من قطع الإسفنج، جلسنا عليها، في حين تناثرتْ كتبٌ ومجلاتٌ، وجرائدُ بعشوائيةٍ ساخرةٍ"[5].

هكذا يصف الكاتبُ هذا البيتَ من وجهة نظر سيكولوجية شخصية عزيز التي تنطوي على دالاتِ التشظي النفسي والاجتماعي إذ "إننا نعرف بيئة الشخص من خلال سلوكياته ومزاجه"[6]، فعزيزُ كان حائراً قلقاً في وظيفته، إذ كان خرّيج السينما، ثم

(1) البراري، تراب الغريب، ص43.
(2) المرجع نفسه، ص47.
(3) المرجع نفسه، ص131.
(4) المرجع نفسه، ص133.
(5) المرجع نفسه، ص134.
(6) شوابكة، محمد، (1991)، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك، مج9، ع2، إربد، ص17.

تحولّ إلى مصورٍ فوتغرافي، متجولٍ يصور مهرجاناتٍ، وأفراحاً، مظاهرات، ويشارك في معارض دولية أيضاً: "أخذ يعمل ألفَ عمل حتى لا تقتله الفاقة"[1]، وبلغ به التشظي أن غيّرَ اسمه نتيجة معاناته الاجتماعية والوظيفية من عزيز مهدي إلى عزيز حائر، كما أنه لجأ إلى الفوضى المكانية؛ لأنه وجدها لغة تعينه عندما يعجز عن فعل شيء.

2.2.1.4 الشارع

يُعدّ الشارعُ من الأماكنِ الهامةِ في حياة المدن والقرى في التنقل العام، "وهو صحراءُ المدينة، وجزؤها الزمني"[2]، وقد احتلّ أهمية في الرواية العربية بكلٍ ما يحوي من جمالياتٍ مختلفةٍ "وذلك باعتباره مساراً أو شرياناً للمدينة"[3]، ومن المعروف أنّه مكانٌ مفتوح، وعام وحيّز لأحداثٍ كثيرةٍ؛ مثل التسكّع واللقاءات والمظاهرات، ويُتيح للشخصية أن تتصل بالعالم قبل أن تلجُ مكانها المغلق (البيت).

وقد احتّل الشارعُ مكانةً واسعةً في رواية (الجبل الخالد) واتخذ دلالةً اجتماعيةً إذ نجد خليلاً بطل الرواية يمتلك عربةً قديمة لنقل ركاب قرية السفح يسيرُ بها على "شارعٍ قديمٍ ضيقٍ، مُعبّد بطريقة سيئة"[4]، يصلها بالشارع الرئيسي؛ كأنه سرفيس في المدينة، وهذا السرفيسُ يجمعُ مختلف الشخصيات، مما يتيحُ إلى خليل الاتصال مع هؤلاء الفلاحين من أهالي قريته. ثم يمتاز الشارع كمكان بأهمية استراتيجية تشتملُ على الألفةِ، وذلك بوصفه من أمكنة العشق والغرام، فخليل يلتقي بعفاف ابنة الإقطاعي عبد الرحمن جمعة فيرد على لسانها قائلة: "فكرتُ بمقابلة خليل عند ذلك الطريقِ وصارحته بكل شيء دون مقدمات"[5].

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص132.

(2) النصير، ياسين، (1986)، الرواية والمكان، وزارة الثقافة العامة، بغداد، ص114.

(3) النابلسي، شاكر، (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ص65.

(4) البراري، الجبل الخالد، ص9.

(5) المرجع نفسه، ص23.

وفـي موضـع آخـر مـن الروايـة نفسها، تظهـر جماليـاتُ الـشارع النهاريـة بالنـسبة للعاشقيْن (عفاف، خليل) فقد احتلت هذه الطريقُ مكانة هامة في إتاحة فرصة اللقاء بينهمـا الـذي أصـبح فيمـا بعـد نـواةً لعلاقـة حميمـة، ومـن جمالياتـه أيـضاً؛ أنـهُ مكـانُ الانطلاقِ والحريةِ التي بقيتْ مكبوتةً في داخلهما سنين طويلة "فانطلقا بالسير يركضان عبر الطريق الطويل دون أن يحـاولَ أيّ منهما أن يذكّر الآخر بما قد مضى"[1]. إذ تكمن أهميةُ هذا الشارع في أنه أصبح مبعثاً للفرح والسرور في نفس كل منهما.

وينطـوي الـشارعُ فـي روايـة (تـراب الغريـب) علـى جماليـاتٍ ليليـةٍ، تـشمل الدلالـةَ النفسيةَ، إذ يـصفه عمـادُ الجنـاني فيقـول: "تركـتُ الـسيارةَ تغفـو فـي العتمـة الـصيفية، وتمشيتُ في الشارعِ شبه الخالي... كل هذه الشوارع المتعرجة خلقت للبشر المختنقين، أمشي ليلاً كلما داهمني شعورُ الغربةِ والضيقِ، أضواء الشارع مثل مئات الأعين التي تترقبنـي، إنهـا وحشةُ الاكتظـاظ تمامـاً، كوحشة قبر فـي قفرٍ خـالٍ ونـاءٍ"[2]، وإذا تأملنا هذا الوصفَ نجد أنه نابعٌ من نفسٍ تضجّ بالهموم والآلام؛ لذلك جاء الوصف على هذه الشاكلةِ، وصفٌ تكثرُ فيه الألفاظ الدالة على الضيقِ والاختناقِ.

ومن جمالياتِ الشارع أيضاً، الخلوة والاكتظـاظ أو الـضوضـاء، فتبدو هذه الجماليةُ محببة إلى النفس، فتصفه صفاء قائلة: "قطعنا هذا المكانَ الموبوء بالـضجيج العجيب، والأصوات التـي لا تعرف التوقّف... أحبُّ هذا المكـان"[3]. وعلـى الرغم من خلوِّ هذا الشارعِ، إلاّ أنه بدأ جميلاً ترتـاحُ لـه الشخصياتُ، وإذا تأملنا هذا الوصفَ نجد المفارقة التي تستهويها النفسُ البشرية، فصفاء تفضلُ الـضوضـاءَ والإزعـاجَ علـى الخلوةِ والهدوءِ، فلم يكن هذا الوصفُ مصدرَ خوفٍ وقلقٍ نفسيّ لهـا، بل كانت المناظرُ التـي يعجُّ بها هذا الشارع مصدر أمن ورضا.

إنّ المشي في الشوارعِ محببٌ إلى النفسِ البشرية؛ لما في طبيعةِ الإنسان من حبّ اكتشافٍ، وترويحٍ عن النفسِ، فصبحي في رواية (حواء مرة أخرى) الذي اعتادَ الحزنَ والقهرَ، بعد أن سلبته أحـلام أمانته خرجَ "يجوبُ الـشوارعَ من شرقِها إلـى غربهـا، من

(1) البراري، الجبل الخالد، ص25.

(2) البراري، تراب الغريب، ص88.

(3) المرجع نفسه، ص100.

وجهها المعتم إلى وجهها المضيء"[1] علّه يجد متنفساً، ومعادلاً موضوعياً لحالته النفسية التي خيمتْ عليه جرّاء ما تعرّض له من خداعٍ وغشٍ.

ويحمل الشارع دلالةً تاريخيةً في رواية (تراب الغريب) لدى بعض الشخصيات، إذ يصفه (أبو النور) الرجل الذي نصّب نفسه حارساً للكنوز الأثرية قائلاً: "كنا أسفلَ الشارع أسمعُ أصواتَ السيارات، وأشعرُ بارتجافات عبورها العلويّ، عندما أشعل قطعة البلاستيك، أدركتُ أن ما نحن بداخله ليس كهفاً، بل غرفةً كبيرةً بعقودٍ رمانيةٍ حجرية"[2]، كما يرد وصفٌ آخر على لسان فتنة التي أحبت الأبيض قائلة: "الكهوفُ أفواهٌ متسعةٌ بلا صُراخ، والجروف الغريبة تتحرك وكأن الأرضَ تتنفسُ من هنا"[3].

3.2.1.4 البار

يرتاد الناسُ هذا المكانَ الشعبيّ تمضيةً للوقت والترويح عن النفس، ويعدّ البارُ مكانَ انتقال لشخصيات قد تكون عاطلةً عن العمل، أو مشبوهةً، فهناك سببٌ ظاهرٌ أو خفي يقضي بوجود مثل هذه الشخصيات به، ولا يدعو الأمرُ هنا إلى الإلزام أو الإجبار للدخول فيه، بل يأتي الشخصُ بمحض اختياره في رغبةٍ ذاتيةٍ مُلحّةٍ.

ويذكر ياسينُ النصير، أن ارتيادَ هذا المكان والجلوس به قد يمنحُ "الشخصَ راحةً نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرءُ في بيته المزدحم"[4]، كما يتسم روادُه بالبطالةِ عن العملِ والخمولِ الفكري والسُكر، وتعاطي المخدرات، لكن الأمرَ يختلفُ بخصوصِ هذا المكان في روايات البراري إذ يُعدُّ البارُ مكاناً ذا حضور فعّال في بعض رواياته، ونجد روادَه شخصياتٍ إيجابية ذات حضور وطني وسياسي، ونفسي، تلجأ إليه بعد اشتداد وطأة الأزمات السياسية والفكرية والنفسية بها؛ ولأن معظمَ شخصيات البراري من ينتابها الإحساسُ تجاه قضايا مجتمعها وقضاياها؛ فإنهم الأكثرُ تعرضاً للأزماتِ والعقبات، فلا بُدّ من مكانٍ ومتنفسٍ تخفف فيه من حدة هذه الأزمات وذلك عن طريق

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص81.

(2) البراري، تراب الغريب، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص23.

(4) النصير، الرواية والمكان، ص42.

شربهم الخمرة، ومجالسة الندماء، وعليه يكون ارتياد البار بالنسبة إلى شخصيات البراري مبرَّراً وعلى الرغم من ذلك، يبقى مُرتاد هذا المكان شخصاً سلبياً يعاني ظروفاً صحية وجسمية ونفسية، واجتماعية، تؤدي به إلى الضياع والتهميش.

لقد أصبح البارُ يشكلُ مكاناً شبهَ إقامة لكل من البطل (محمد أبو سليمان)، وابنه (حسن) لكثرة ارتيادهما له، فعندما يغادرانه، في حالاتِ صحوهما، لا يجدان لأنفسهما خلاصاً، إلاّ بالعودة ثانية إليه. فمحمد أبو سليمان يأتي إليه هروباً من موجودات الواقع الذي يُحيط به في عائلته، وفي دوره السياسي، فيذكر سبب تردده عليه، والمتمثل في فشله الاجتماعي والسياسي، فهو في تأديته لدوره العسكري، وسماع أصواتِ القصف في الضفة الغربية ضاق ذرعاً وصاح: "أين الوسكي يا أميل"[(1)] فيجيبُ إميل: "على رأسي يا أبا حسن لا تناديني بهذا الزفت... ولا تنسَ الدبل"[(2)].

وقد شكّل هروبُ البطل (محمد أبو سليمان) إلى البارِ حالةً من التوحد مع الشرب والسقوط، إنها حالة توافق بين المكوناتِ المهزوزةِ باستمرارٍ، وبين حالةِ الشرب التي ينغمسُ بها، وتحققُ له الانفصالَ عن الواقع الذي تُشعره بالهزيمة، وتعوضه عن خساراتِهِ المتكررة في علاقاتِهِ مع محبوبته رتيبة التي تلاشتْ بسبب موتها، وفي علاقاته مع ابنه حسن الذي كان يمارسُ في حقه التسلّط الأبويّ والقمع بكل صوره، والسياسي المتمثل بحروبه التي أفضتْ إلى الخسارة.

أمّا حسنُ فقد تردد كثيراً على البارات، وقد جسد الكاتبُ هذا الترددَ باعتباره مركز إسقاط نفسي لشخصية حسن، فكان لهذا المكانُ الدور الأكبر في معرفة نفسيته حيثُ كان يرتاده بشكلٍ متكررٍ؛ يشعر بعدم الألفة في بيت والده، ويفقد علاقته بفاطمة حبه الأول فلم يجد ما يداري خيبتَه وأوجاعَه إلاّ البار، يقول مخاطباً إميل: "يا زفت إميل... البيرة لا تجدي معي... أحضر لي كيناك، جلبَ الكيناك وهمسَ، لو كان أبوك يتوقعُ بأنك ستجلسُ مكانَه لهدم البار"[(3)].

---

(1) البراري، الغربان، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) المرجع نفسه، ص104.

ظل البارُ في رواية(الغربان) محتفظاً بدلالته الحقيقية، في أنه ملاذ الشخصيات القلقة المأزومة، التي لا تجد إلاّ الخمرة، لتصرفَ تفكيرَها المستمر بالقضية التي تسيطر عليها... وإضافة إلى أنه ملاذها من التأزم والقلق، فقد كان له دورٌ كبيرٌ في استظهارِ الشخصياتِ الرئيسة في الرواية، أو المسند إليهم دور البطولة، أكثر من التركيز على استظهار أوصافه كمكان.

وتلتقي جزئياتُ هذا الوصف للبار مع وصفٍ له في رواية (حواء مرة أخرى)، إذ يرتاده عمارُ عندما سافر إلى أمريكا للدراسة، فيتردد على ذلك المكان الجماعي الذي تلتقي به نماذجٌ مختلفةٌ من البشر، فكانت له مع هذا المكان رحلةً اللاعودة إلى التقاليد الشرقية، حيثُ التقى بالفتياتِ الغربياتِ وأخذ برافقهنّ إلى الباراتِ إذ يقول: "جلستُ مرات عدة مع (ميري)، جرّتني إلى البار قدمتْ لي كأساً جَرَتْ في دمي، أحرقتْ مبادئي"[1]، ثم يكرر عادةَ الشرب مع (كرستين) في المكان نفسه وفي بيتها إذ يقول: "كأس الوسكي من كرستين ينزعُ الخوفَ من أعماقي، فأغرقُ في دنيا جديدة"[2].

ومن الأمثلة على هذا المكان ما جاء في الرواية نفسها، حيثُ البار الذي كان يرتاده جمال صاحب التكسي في ساعاتٍ متأخرةٍ من الليل: "يشربُ حتى تحمّر عيناه، ثم يترنّحُ، ويذهبُ في دوامة من اللاوعي الكريهة"[3].

لم يؤدِ البار في هذه الرواية وظيفة أدائية في الكشف عن بواطن الشخصية وما تعانيه من أزمات فقط، بل أصبحَ مكاناً لالتقاء الشخصيات التائهة الضائعة التي عاشتْ في وِفاق وانسجام مع ظروف السقوط والإنحلال.

3.1.4 المكان الأسطوري

لقد تحدثت الدراسةُ عن المضامين الأسطورية في روايات البراري، وارتباطها بالمكان الأسطوري؛ "لأن بعضَ الأساطير تعتمدُ من حيثُ نسيجُها على المكان نفسه،

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص47.
(2) المرجع نفسه، ص58.
(3) المرجع نفسه، ص22.

وعلى أُسطوريته"[1] والمكانُ الأسطوريّ هو الذي ينأى وينقطعُ عن العالم ومن الصعب التأكد من مرجعيته. فيرى سعيد يقطين أن المكان الأسطوري: "هو المكان الذي يصعبُ الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة له سواء من حيثُ اسمه الذي به يتميز، أو صفاته التي يُنعت بها، وحين يلجأُ الراوي إلى اختلاقِ هذا المكان، فإن ذلك عادةً ما يكون استجابةً لضرورةٍ حكائيةٍ معينة، فيختلقُ الفضاءَ لتجريَ فيه إحداثٌ موازيةٌ لأحداثٍ وأفعال أساسيةٍ تجري في فضاء مرجعيّ محدد"[2].

1.3.1.4 ملكا

ومن أبرز الأمكنة الأسطورية في روايات البراري (ملكا) في رواية (تراب الغريب) تقع هذه البلدة شمال غرب إربد وتحوي كهوفاً ومقابرَ، كانت بعض الأُسر التي تسكن هذه البلدة التي نشأت على بقايا قبور رومانية "تُدفن بقبور كهذه، لكن ملكا، هذه البلدة الشمالية الغربية، هجر معظم سكانُها هذه العادةَ، وفضلوا الوحدة لموتاهم في قبورٍ منفردةٍ"[3]، ثم يذكر صفات هذا المكان الأسطورية على لسان ليلى التي دُفنت حيّة لغرض العلاج الشعبي قائلة: "فضاءُ ملكا والبيوت التي تحاصرها أشجارُ الزيتون، والخرائب المتروكة... هذا مكانٌ مخصصٌ للموتِ"[4].

ولقد اكتسب هذا المكانُ أسطوريته من موقعه البعيد واحتوائه على كثيرٍ من جُثث الموتى، والأنواع المختلفة من الأشجار، "فيّوصف بأنه مكانٌ للموت، مليء بالأشجار"[5] يقاوم صمتَ الحياة بصخبِ الموت، كما نلاحظ أن ملكا بعد أن أفضى الكاتبُ عليها الصبغةَ الأسطورية، أصبحتْ تكتسبُ دلالةً مضادةً للمألوف. من حيثُ

---

(1) خورشيد، فاروق، (2002)، أدب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط1، ص69.

(2) يقطين، سعيد، (1989)، قال الراوي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص246.

(3) البراري، تراب الغريب، ص55.

(4) المرجع نفسه، ص56.

(5) المرجع نفسه، ص105.

الإمساكُ بجمالياتِ التغريب المكاني، والمتمثلة بالهواجسِ التي تلّفُّ الشخصيةَ الروائيةَ، فهذه ليلى في الروايةِ نفسها تصف مشهد دفنها، ثم إخراجها من القبرِ مصطحبةً الراوي إلى هذا المكانِ الأسطوريّ: "الذي يبدو ليس قبراً واحداً، بل غرفةً صخريةً تصلحُ لمدفنٍ عائلي"(1).

تستحضرُ النصوصُ التي وصفتْ المكانَ الأسطوري (ملكا) عاملّي الخوف والرهبة اللذين يقترنان بفراغِ المكان عادةً، ويغرّبانه عن مألوفيته، والبراري يستثمرُ هذا المتخيل الغرائبي للمكان، ويتلاعبُ به ويسقطه على المكان المعاصر لبيان وظيفة تخيلية لكتابته الروائية هذه، فأراد أن ينقلَ صورةَ المدافن الجماعية عند الأقوامِ السابقة ويوازنها بأماكن الدفن الجماعية بسبب الحروب المعاصرة، فهي صورةٌ أقدرُ على التعبيرِ عن هذا الوضعِ الراهن، إذ يُدفن جموعٌ كثيرةٌ من الموتى في مكانٍ واحدٍ لا حُرمة له ولا تقديس.

2.3.1.4 بيت الغولة

أمّا بيتُ الغولةِ– المكانُ ذو الصبغة الأسطورية– فيرد ذكره في رواية (الغربان) وهو في الواقع الفني للرواية، بيت زريفة تلك المرأة التي كان يترددُ عليها (محمد أبو سليمان) في أثناءَ حروبه في الضفة الغربية، إذْ يبدو مكاناً أسطورياً لشدة غرائبيته ولا معقوليته؛ فهو مكانٌ بعيد معزول عن العالم، تصفه زريفة (الغولة) قائلة: "اسأل عن بيت الغولة... ستجدني به بعد الغروب، إنه خلفَ التلّةِ، أمامها شجرة بطم، هي الشجرةُ الوحيدةُ هناك"(2).

اختارت زريفةُ هذا المكانَ البعيدَ لتصطادَ به الرجالَ، وما تخلقه حول سرية علاقاتها بهم من أسطرة للمكان الذي تُمارسُ فيه الحبّ في ظلام الكهف –البؤرة المعتمة– أو المكان غير الصحي. وعلى الرغم مما امتاز به هذا المكانُ من خوفٍ ورهبةٍ لدى كثيرٍ من الرجالِ الذين لم يصمدوا، عندما تصوروا أنها الغولة حقاً، إلاّ أن (محمد أبو سليمان) كان يبحثُ عن عزاءٍ نفسيّ، ومعادلٍ موضوعي، فاستحلى عالم

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص53.

(2) البراري، الغربان، ص56.

الغيلان حيث يقول: "كنتُ أحنُّ إليها، بدأتُ مع الأيام أستطيبُ طريقتها، وذلك المكان الأسطوري يجعلني أشر بأني أضاجعُ ملكةً، تأتي من التاريخ"[1].

لقد حاول البراري أن يشحنَ المكان –بيت الغولة– بعناصرَ غرائبية، جعلته يشكل كابوساً يُثير الشهواتِ الجنسية لدى البطل (محمد أبو سليمان) فيصفه قائلاً: "زريفة ماردٌ في جسد امرأة، عندما أكون معها في ذلك الكهف المريب، أشعر وكأنني في عالم آخر، ودنيا أخرى"[2].

كما ويشحنُ البراري بعضَ أمكنةَ روايته (تراب الغريب) بعناصرَ غرائبية أيضاً. ومن هذه الأمكنة بيت أبو النور، الرجلُ المجهولُ الزاهد المغرم بالآثار الذي استأجر بيتاً بالقربِ من قمة التل الحسباني، حيثُ يصفه الراوي قائلاً: "استأجرَ بيتاً متهالكاً على أطراف التل، فأحبَّ هذا المكان، وصارَ يحرسه دون مقابل"[3]، ذلك المكانُ المليء بالقطع الأثرية؛ كالفخار والنقود، الذي قدم له الكاتبُ تشكيلاً فنياً بمحاولته إضفاء الغرابة والأسطرة عليه، مما جعله مكاناً قلقاً، منعزلاً، لذلك بدأتْ شخصيةُ صاحبه متناغمة مع مكانها ومعبّرة عنه، بما ينتابها من أوصافِ الهوس بالآثار والفوضى والوحدة، والتصرفات الغريبة والجنون.

3.3.1.4 مدفن الأبيض

ومن الأماكن ذات الدلالة الأسطورية، مدفنُ الأبيض، حيثُ كان يمثل صورةً للغرابةِ والوحشةِ، فهذا القبرُ البعيدُ عن مقاييسِ القبور التي نعرفها يتيحُ للرجل الأبيض أن يتنقلَ بين الأحياءِ، دون حرجٍ، وأن يجهرَ بأفكارِهِ ومشاعِره دون خوفٍ أو خجل، بل أن يجلسَ مع فتنة الفتاة التي كانت تحلم به وتريد الزواج منه فيرد على لسانها قائلة: "أنا رأيتُ الأبيضَ... عشقته مثل كل الفتيات"[4]، ثم تصف قبره بكل ما يحيط به من صفات أسطورية فتقول: "وصلنا إلى تلّة يتجنبها الرعاةُ، فاستفحل بها نباتُ الشوك

---

(1) البراري، الغربان، ص54.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) البراري، تراب الغريب، ص23.

(4) المرجع نفسه، ص120.

والأعشابُ المتمادية في النمو، الأغنامُ تأبى أن ترعى هنا يُقال إنها ترى شبحاً يطردها، بعد المغيبِ يتجنبُ الناسُ المرورَ منها، وأنّ أرواحاً تكاد تفتك بهم"[1].

لقد جاء الأبيضُ بطريقةٍ غامضةٍ ودُفن أيضاً بطريقة غريبة وغامضة، وتحاول بعضُ الشخصيات أسطرته، فأبو النور يحاولُ أسطرةَ الرجل الأبيض على طريقته فيقول: "أقنعتُ نفسي بذلك، هل من الممكن أن يدسَّ الرجلُ الأبيضُ نفسَه في تابوت حجري ليموتَ، وينتهي كما جاء بشكلٍ غامضٍ، كيف وصل إلى هذا المكان"[2]، فقد صوره الكاتبُ من زاوية الوعي الأسطوري، وبطريقة غرائبية فيبدو: "غرفةً كبيرةً بعقودٍ رومانيةٍ حجريةٍ يتوسطها تابوتٌ حجري بلا نقوش"[3]، يخرج منها ويدخلها بطريقة غريبة.

أمّا قبرُ ليلى، فيذكره الكاتبُ بالصورةِ الغرائبية والأسطورية التي تقاربُ من أسطرة قبر شخصية الأبيض فيبدو قبرها 'ليس قبراً لفرد واحدٍ، بل غرفة صخرية تصلح لمدفن عائلي، على الأطراف بعضُ العظام الآدمية وجمجمةٌ واحدة فُقد فكُّها السفلي"[4]، ولكن هذه الصورة المرعبة تتحولُ إلى صورة أليفةٍ آمنةٍ، فيصبح القبرُ أليفاً فتصفه على لسانها قائلة: "بدأتُ أألف القبر الذي صار جزءاً منّي وأكره العالم الذي لم أستطعْ أن أكون جزءاً منه"[5].

4.3.1.4 الكهوف

ومن الأمكنة الأسطورية أيضاً، الكهوف، إذْ تحمل بُعداً تاريخياً يكشف إحساس الكاتب عن تاريخ وطنه وأمته، فهو يفاخرُ بهذا التاريخِ الطويلِ للعرب بشكلٍ عام وللأردن بشكلٍ خاص. فيذكرُ بعضَ الأماكن التاريخية القديمة؛ كالكهوفِ والمغرِ، التي تشيرُ إلى عراقةِ وأصالةِ الحضارات القديمة التي تركت بعد مضيها ما يحيي قصتها

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص121.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) المرجع نفسه، ص54.

(4) المرجع نفسه، ص25.

(5) المرجع نفسه، ص53.

ويدلُّ على وجودِها، فيرد على لسان خليل في رواية (الجبل الخالد) قائلاً: "مشيتُ حتى وصلتُ الكهف، كان كهفاً بحجم غرفة صغيرة"[(1)].

لقد تحدّث الكاتبُ عن الكهفَ في الرواية السابقة ببنية رمزية، إذ يشكلٍ ملجأ ومأوى يتخذه خليل في حالة هروبه من عالمه الواقعي فيجده ذا دلالة إيجابية مقارنه بمكانه القريب السلبي الدلالة –قرية المحاجر– التي أصبحتْ بالنسبة له مكاناً منفراً موحشاً خالياً ممن يحبُّ. أمّا هذا الكهف، فهو على الرغم من وجوده في إحدى قمم التلال العالية الخالية، إلاّ أنّ خليلاً استطاع أنْ يمتلكَ هذا المكانَ النائي ويسيطرُ عليه "فكلما صغّرتَ العالمَ بمهارةٍ أكبر امتلكته بشكلٍ أكثر كفاءة"[(2)]، فعمل خليل جاهداً على امتلاك هذا الكهف واتخذه مسكناً له "وأحسّ أن هذا المكانَ ليس على سطحِ الأرض بل ربما القمر أو المريخ مكان بلا بشر بلا عبد الرحمن جمعة وبلا المعلم مشهور"[(3)]. وهكذا استطاع خليل العيش في هذا الكهف عندما شعر بغربة الروح والحياة، ذهب إلى هذا المكان هروباً من واقعٍ مرير وظروف قاسية.

يعيش خليلُ حياةً تختلطُ بخيالاتٍ وذكريات الماضي، فينتابُه الهذيانُ والحلمُ بمن فقدهم، وهم يسكنون معه في هذا الكهف؛ أمه، وعفاف، ووالده، وأخوه وولده الذي رحل قبل أن يرى النورَ. أضف إلى ذلك من الصفاتِ التخيلية التي أضفاها الكاتبُ على هذا المكان حتى بدا أسطورياً، فعندما يأتي الليلُ تتقابل الأرواحُ وتتعانق الذكرياتُ "كان خليلُ يرى أمَه، وهي تأكلُ البلح وتبتسمُ له، وعفاف تستقبله عندما يعود من المحجر، كان يتخيلُ نفسَه وهو يركبُ العربة منذ الصباح لينقلَ الفلاحين من قرية السفح إلى الشارعِ الرئيسي"[(4)]، وهكذا استطاع المكانُ استنطاق مشاعر وأحزان البطل المكبوتة التي عاشها في الماضي وجعلته إنساناً وحيداً مهمشاً.

أمّا كهوفُ رواية (تراب الغريب) فكان لها حضورٌ مميزٌ، إذ يذكرها الكاتبُ كمكانٍ يتصلُ بشخصياته التي تكاد تمتاز بشيء من الغرابة، كشخصية أبي النور التي تحدثنا

(1) البراري، الجبل الخالد، ص125.

(2) باشلار، جماليات المكان، ص145.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص126.

(4) المرجع نفسه، ص130.

عن مغامرة شبيهة بتلك المغامرة التي لجأ إليها خليل في اتخاذه الكهف مسكناً آمناً. وكذلك اتخذه أبو النور مسكناً بعيداً على أطرافِ قمة التل الحسباني وهذا الكهف يتوسط كهوفاً كثيرة تبدو: "أفواهٌ متسعةٌ بلا صُراخ، والجروف الغربية تتحركُ وكأن الأرضَ تتنفسُ من هنا"[1]، وتكشف صور هذه الكهوف عن ثقافةٍ تاريخيةٍ تنبئ عن مدى الإلمام بالتاريخ الحضاري العريق للأمم السابقة والحضارات التي عاشت على تراب هذه الأمكنة على مرّ العصور، هكذا نجد المكان الأسطوري في روايات البراري يمتلك معالم قريبة من الخيال تجعله يتّصف ببعض صفات الأسطرة.

وأخيراً، نجد أنّ المكانَ عند البراري كان منسجماً واضحاً يمهد الطريق أمام القارئ للوقوف على المعنى المقصود الذي أراده الكاتبُ، الذي يشملُ معالجته كثير من القضايا المتصلة بالاغتراب المكاني والغربة الذاتية والاجتماعية. وقد اتضح لنا أن البراري أولى المكان عناية هامّة، ولم يأتِ به بمعزلٍ عن بقية العناصر الأخرى في الرواية، بل جعله مرتبطاً ببقيةِ العناصرِ المشّكلةِ للروايةِ، كما جعلهَ أداةً للتعبيرِ عن مشكلاتِ الإنسانِ المعاصر، السياسية والاجتماعية والنفسية.

2.4 الأحداث

1.2.4 مفهوم الحدث

يقوم النصُّ السرديّ على عنصرٍ أساسيّ هو الحدثُ، وهو: "مجموعةُ الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببيّاً، تدور حولَ موضوعٍ عامٍ، وتصوّر الشخصية وتكشفُ عن أبعادها وصراعاتِها مع الشخصياتِ الأخرى"[2]، وهو المركزُ الأساسيّ الذي يربطُ العناصرَ الأخرى للبنية السردية ببعضها ارتباطاً وثيقاً.

وقد وضع توماشفسكي مبادئ لنظام الزمن المتعلق بالأحداث. ونذكر منها "النظام المنطقي الذي تنتظم به الأحداثُ ويتحكم بها مبدأ السببية، كالبناء المتتابع حيثُ حدث (أ) يكون سبباً في ورود حدث (ب). ومنها النظام الذي لا يحفلُ بالزمن، بل بعلاقاتِ التجاوز حيثُ تتداخلُ الأحداثُ وتتشظى دون أن تراعيَ مبدأ السببية. وهو ما أُطلق

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص23.

(2) زكي، أحمد كمال، (1980)، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ص59.

عليه النظام الحكائي" ويشملُ الحدثَ المتداخل والمتشظي والدائري"[1]، ولا يشترطُ في هذه الأحداثِ أن تكونَ كبيرةً ضخمةً، أو متعلقةً بشخصياتٍ مرموقةٍ، بل يستوي أن يتخذَ الروائيُّ مادةَ روايته من الحوادث الضخمة، أو يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية، أو يتخذها من الشخصيات دون أن يشعرنا أنه واقفٌ خلف هذه الأحداث، يحركها كما يشاءُ. كما أنه لا يشترط أنْ يقومَ الكاتبُ بنقل الأحداثِ المستمدةِ من صورِ الحياةِ اليومية، إذْ من الممكن أن يكونَ كل ما يقع تحت سمع القاص وبصره مادة تصنع أحداثاً ممتزجة بالخيال دون التقيد بالأحداث الحقيقية التي سمعها أو رآها.

2.2.4 أبنية الحدث

يعدُّ الحدث المحور الأساس في تشكيل النص الروائي، باعتبار السرد من الفنون الزمنية، ويبحث الروائي عن تشكيلات زمنية وتجريبها في النص، حفاظاً على بنيّة الزمنية.

ونستطيع القول، إن شكل البنية الروائية يتحدد ويتبلور معتمداً شكل البنية الزمنية في النص. ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه"[2].

اعتمدتْ الروايةُ العربيةُ في نشأتها الأولى على التسلسلي الزمني القائم على المنطق والسببية، ولكن تحولات الواقع الخارجي وتغيراته، دفعت الروائيُّ إلى البحث عن أشكالٍ زمنيةٍ جديدةٍ قادرةٍ على بلورة رؤيا الكاتب. فلم يعدْ الزمنُ شكلاً هدفه الوظيفة الدلالية للرواية فقط، بل تجاوز ذلك إلى وظيفةِ التشكيلِ الزمني على المستوى الدلالي بما يتوافقُ مع الواقع المعيش من ناحية، ومع الحالاتِ الشعورية من ناحية أخرى.

لقد قامت الباحثةُ بدراسة أبنية الحدث في أعمال البراري الروائية، في محاولة معرفة أنواع الزمن الروائي وأشكاله، وما تعبر عنه من دلالاتٍ تحملُ منظور الكاتب

---

(1) فضل، صلاح، (1985)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، ص418.

(2) قاسم، سيزا، (1984)، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص26.

ومفهومه للكون والحياة والإنسان. "والروايةُ عندما تكون في أشدّ حالات فقدان الشكل، محدودةٍ بإطار يقيدها ويكسبها شكلها، وعلى الكاتبِ أنْ يبتدعَ الأساليبَ التي تسوّي ذلك الشكل بحيثُ ينقلُ ما يقصدهَ القارئُ بأوفى صوره"[1]. ويمكننا تحديد أشكال بناء الحدث في روايات البراري في ثلاثة أشكال:

1.2.2.4 الحدث المتداخل

لم يعدّ الحدث في الرواية الحديثة قائماً على التسلسل المنطقي والتعاقب، وإنما تداخلت أبعادهُ وتشابكتْ بقدر ما تهتم بإبراز المتغيراتِ النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بايقاع الزمن"[2].

لقد تجاوز الروائيّ تسلسلَ الأزمنة إلى حالة تداخل الأبعاد، مستخدماً التقنياتِ الحديثة في تشكيل الحدث الروائي. ومن هذه التقنيات الحدثُ المتداخل، "وهو الانحراف عن التسلسل الزمني والسببي للأحداث والاكتظاظ بالمفارقات الزمنية، فتغيبُ سمةُ الزمانية التي اعتمد عليها الحدثُ المتتابع سابقاً. ولا يحفلُ البناءُ بترتيب الأحداثِ والاسترجاع والاستباق والاستدعاءات، بل ينتقي ويختارُ الأحداثَ من خلال الاعتماد على تقنيتي الحذف والتخليص"[3].

لقد استطاع البراريُّ تطعيم بعض نصوصه الروائية حيث تتفاعلُ مع المكونات النصية الأخرى 'لتخلقَ أيديولوجيا نصية غزيرة الدلالات، مترابطة، بوصفها عملاً في النص، وليست طارئة عليه ويتفاقمُ الإحساسُ لدى القراءةِ بأن هذه التداخلات هي

(1) أ. أ. مندلاو، (1997)، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، ص40.

(2) إبراهيم، نبيلة، (1980)، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي العربي، الرياض، ص31.

(3) إبراهيم، عبدالله، (1988)، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص38.

الأساسُ، وما دونها فرع، أو أنها موضع التبئير، خاصةً والراوي يسترجعُ لحظات سابقةً من حياته"[1].

ويعني الحدثُ المتداخل، أن تضمَّ الروايةُ الرئيسةُ قصصاً أخرى ثانوية، لغرضِ التعقيب على موقف ما، أو تفسير لوجه من الوجوه، وهو القصّ الذي يجذب الانتباه إلى نفسه"[2]، ويعبّر بطريقة جديدة عن الواقع، وما يشملُ من تناقضاتِ، ومما أسهم في تطور هذا النهج، قراءة الروايات التي جاءت ردة فعل مباشرة على ما سُمي برواية الواقعية الاشتراكية.

ويعرفهُ ديفيد لودج: "بأنه قصّ القصّ أيّ الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصيّة وإجراءاتها التعبيرية"[3]، ويتطلبُ هذا النوعُ قارئاً مزوّداً بحصيلةٍ معرفيةٍ مميزةٍ، وفي جوانبَ مختلفةٍ من منجزاتِ الفكر البشري؛ ليتمكنَ من التعرّف إلى تلك التداخلات.

ففي روايةُ (الغربان) يستدعي الكاتب إلى متنها الروائي عدداً من التداخلات النصيّة التي تعتبر محاولةٌ من الكاتب؛ لكسر تسلسل الأحداث وتتابعها، فعلى مستوى تداخل الأحداث واختلاف مستوى السرد يستخدمُ الكاتبُ تقنيةَ التداعي واستدعاء نصوص قديمة تكشفُ عن الوضع الباطني للشخصيات المحكومةِ بالقطيعةِ الوجدانيةِ، وهي تسعى إلى المصالحة مع واقعها، ولو من خلال لحظة للتكفير عن الخطيئةِ السلوكية، كما يبدو في شخصية عيسى عندما أراد إخبار (فاطمة) بأنها ليست الابنة الحقيقية لأم ياسر إذْ يقول: "ألا تشفقين على فاطمة، فيجب أن تعرف أنها لا تنتمي إلى هذا العالم"[4].

فتتداخل الأحداثُ وتتشابك؛ لتسهمَ في تطور الحبكة وتأزمها، فتتفتحُ حكاية (فاطمة) الإبهامية على الحكايةِ الحقيقيةِ التي فجّرت نزوتها في تصادمها مع مفاجآت

---

(1) علوش، سعيد (د.ت)، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، بيروت، ص84.

(2) خريس، أحمد، (2001)، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) البراري، الغربان، ص150.

الأحداث المصيرية، فوقعت في الحيرة والتردد، أو تنفتحُ هذه الحكاية على حدث موت (محمد أبو سليمان) في حادثِ سيارةٍ فيصفُ جاسر هذا الحادثَ قائلاً: "وجدنا والدك على الشارعِ دون رأس، لأن شاحنة هرست رأسه"(1)، أو على شنق أم نعيم لنفسها، فتصفها فاطمة قائلة: "كلما تذكرتُ جسمها المشنوق بحبل مربوطٍ بقضيبٍ في السقف، والكرسي الواقع قرب قدميها المعلقتين، أضحكُ.... ما هكذا تنصبُ الأرجوحة"(2).

ثم تنسحبُ الأحداثُ قبل أنْ يضعك الكاتبُ شغوفاً في قاعةِ الانتظار الذهني، وإن لمحَ على القارئ السأم والرتابة، انتقل به من القصةِ الأصليةِ إلى قصة فرعية، فإذا هو يدخله في مفاجآت، تتجاذبُ بين الحركة القصصية والوقائع التاريخية. فكل فصلٍ يبدأُ بالضميرِ المستترِ إلى أنْ تكتشفَ أنت صاحبَ الضمير، تعيش بأعصابك المشدودة توق المعاناة. وتقوم رواية (الغربان) على بناءٍ حكائي يعتمدُ على ترقيم الفصول (1-8) يختصُّ كلُّ فصلٍ بشخصيةٍ من شخصياتِ الرواية، وعلاقتها بالحدث (مأساة ياسر وفاطمة وحسن) ويتشابك هذا الحدث مع هذه الشخصيات والشخصيات الأخرى ويتقاطعُ معها في أكثر من بؤرة، وتكاد خيوطه تتوازى حيث يسيرُ القارئ في اللحظة الواحدة مع أكثر من حدث. ففي الوقت الذي يتعرف به على مقتل ياسر، يتعرف إلى علاقة حسن بوالده، وبإبراهيم العامل في الفرن، وإلى علاقته بفاطمة، وعلاقة فاطمة بأمها. فالأحداثُ الجزئية تتداخلُ في بؤرة مركزية واحدة، هي مأساة (ياسر وأمه وأخته)، مما يوحي للوهلة الأولى أن ثمة تصميم إرادي أراده المؤلفُ، وقصد إليه، حيثُ يتكسّرُ البناءُ الزمني، فمن حدوث الفعل في زمنه الحاضر إلى استدعاء هذا الحدثَ عن طريق التداعي والتذكر، وبذلك خرج الكاتبُ من تسلسل الحدث بصورته الكلاسيكية إلى اعتماد التداعي، مما أنقذَ الرواية من وقوع أحداثها بطريقة المصادفات ووفر لها درجةً فنيةً جيدةً.

وأهمُّ ما يميزُ البناءَ المتداخل للأحداث، جدلُ الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل أمام القارئ، ليصنعَ رؤيته وتأويلاته. فبناء الرواية المتداخل "جعل بنيتها السردية تنفتحُ على المستقبل باستمرار، وهو ما يجعلها متقطعة وذات

---

(1) البراري، الغربان، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص203.

تحولات متداخلة"[1]، فأحداثُ رواية (الغربان) تنسحبُ باتجاه المستقبلُ، وبعد أن ينضجَ ياسرُ ويصبح مهندساً "صاحب شهادة الهندسة، وصاحب المبادئ والمثل العليا"[2]، يواجه حكماً بالإعدام على مجموعةٍ من الجرائم التي ارتكبها شقيقه، فتهزُّ الفاجعةُ أمَّه وأخته (فاطمة) التي ترتبط مع (حسن) بعلاقةٍ عاطفيةٍ عندما كان يعملُ في الفرن الذي أنشأه والده (محمد أبو سليمان) بعد تقاعده من الخدمة العسكرية، ويتخلل هذه الخدمة أحداثٌ وعلاقاتٌ متداخلة ومغامراتٌ نسائية واسعة، تعويضاً عن خساراته في الحياة "إذ يجبره والده على الزواج من علية"[3]، في جوٍّ من العلاقاتِ العائليةِ المشوبةِ بالقمع والتسلّط. وتتشابك الأحداثُ وتنتقلُ من البطل الأب (محمد أبو سليمان) لتنسحبَ إلى ابنه حسن، فيقرر ترك المخبز، وتقذفُ به الأحداثُ إلى العمل بمصنع أحدية، ليستقر به الحالُ في "إدارة مؤسسة الحنان بعد زواجه من صاحبتها"[4]، ثم يدخلُ في صراعٍ بين حبّه لفاطمة التي تركها في جبل الجوفة، حبّه لحنان.

يبني البراري أحداثَ وحبكة روايته (الغربان) بصورةٍ متداخلةٍ، فتبدو الزمن بصورة الهبوط، ثم الصعود والغوص في أعماق الماضي والصعود على سطح الحاضر؛ لأن الشخصيات الرئيسة على الرغم من وجودها في الحاضر، لكنها ما زالت تعيش الماضي بكل تفاصيله سواء أكان الماضي القريب البعيد المتمثل في زمن الطفولة بالنسبة إلى (محمد أبو سليمان)، وكذلك بالنسبة لابنه (حسن)، ثم يتغلغلُ السردُ في ماضي الشخصيات ويسيطر على كيانها، ويتسلّط على حاضرها، (فمحمد أبو سليمان) لم يستطعْ الحصول على محبوبته رتيبة والزواج منها، ولم يحقق انتصاراته فيقول: "أنا رجلٌ خاسرٌ، لم أكسب شيئاً في حياتي، الآلامُ والذكرياتُ تمضغ أيامي"[5] الماضي في حالة انبعاثٍ دائم في نفسه رغم تعاقب الزمان؛ لأنّ أحداثَ الحاضر لم تستطع أن تحدَّ

---

(1) بو علي، عبدالرحمن، (1999)، أشكال المعمار الفني في الرواية الحديثة الجديدة، مجلة علامات في النقد، ج38، ع36، النادي الأدبي الثقافي بجده، ص98.

(2) البراري، الغربان، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص111.

(5) المرجع نفسه، ص185.

من سيطرة الماضي الذي بقي مترسّخاً في الذاكرة. فبقي يتذكر حبَّه لرتيبة على مدار أحداث الرواية. وكذلك قدّم الماضي دوراً كبيراً في تشكيل شخصية (حسن)، فهو يحملُ في داخله آثارَ الماضي التي اندثرتْ، كحبه لفاطمة الذي اندثرَ وزالَ بسبب التغيرات التي طرأتْ على حاضر حياته.

لجأ البراري إلى التلاعب بأبعاد الزمن الروائي على خط السرد، إذْ ينكسرُ زمنُ السرد الحاضر للانفتاح على الماضي، وبالتالي لم يخضعْ زمنُ الحكاية الذي يبدأُ من الطفولة للتسلسل المنطقي، واعتمد الكاتبُ في تقديم الوقائع الحكائية، أو تأخيرها على ما تقتضيه حاجة السرد وإيقاعه الخاص للإضاءة والكشف عن خفايا قد يُساعدُ الماضي في إظهارها. فتنتقل الأحداثُ متخطية زمن الطفولة إلى أحداثٍ متطورةٍ، ووقائعَ حكائيةٍ تخصّ البطلين.

2.2.2.4 الحدث الدائري

يعدُّ البناءُ الدائريّ من أبرز أبنية الرواية العربية الحديثة، حيثُ "نهايتُه تنطبقُ مع بدايته"[(1)]، ويعبّر في النص عن استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحدث عبر التاريخ، وعلى هذا الأساس فإن "المعمارَ الدائريَّ ينطوي على درجةِ ثبات العالم واستمراريته على منوالٍ متكررٍ شبه ساكن، لا ينتابُ التغيّرُ فيه الجوهرَ بقدر ما يعني المظهر، كما تشيرُ دوائرُهُ المتكررةُ المغلقةُ إلى سيادةِ منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانقلاب"[(2)].

لقد أحدثَ البراري تحريراً في بناءِ شكلِ الحدث لرواية (الغربان)؛ ليتفقَ والشكلَ الروائي الذي جاء بنهاية الرواية ووضعها في البداية، إضافة إلى إحداثه هذا البناء خلال فصول الرواية. فقد سبق أن قلنا إنّ الرواية مقسمةً إلى فصولٍ وكل فصلٍ يدورُ حول شخصيةٍ رئيسة وبعض شخصيات ثانوية مساندة لها. لكنه كان يبدأُ من النهاية التي تؤولُ لها كلُّ شخصية، بحيث تكون مفتاحاً لفكّ رموز هذه الحكاية مع المحافظة على الترابط الموضوعي مع أحداث الرواية وشخصياتها وصورها المتعددة.

---

(1) بو علي، (1999)، أشكال المعمار الفني، مجلة علامات في النقد، مج38، ع36، ص93.

(2) حافظ، صبري، (1982)، قصص يحيى الطاهر الطويلة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، ص205.

ففي رواية (الغربان) ظهر هذا البناءُ الدائري الذي كان إيماءة من الكاتب إلى واقع المجتمع العربي وأنماط حياته المضطربة، فنظم بناءَ هذه الرواية وفقاً للبناء المقلوب بحيث لم يتقيد بضوابط وتسلسل الوقائع والأحداث. وعندما نقرأ رواية (الغربان) نتقدم باتجاه الخاتمة، وهذا التحرك بين متوازيات النص الروائي يبعثُ فينا القدرةَ على التوقع والتمثّل، ويحفظ السرد من الرتابة المملّة عند اتباع السرد الطولي.

وسبق أن قلنا إنّ الكاتب قسّمها إلى فصول، وكل فصل يختصُّ بشخصيةٍ معينةٍ، فيبدأ الكاتبُ عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم يعرضُ ما سبقها؛ لتنتهي عند نقطة بدايتها مجدداً. وهذا ما نلمسه في رواية (الغربان، وحواء مرة أخرى، وتراب الغريب)، ففي رواية (الغربان) تتولى فاطمة توضيح أحداث الرواية في الفصل الأول، فتبدأ الروايةُ بها، وتنتهي بها أيضاً. في حركة دائرية لأحداث تنذر بالخيبةِ والانسحاق. ففاطمةُ هي البدء والختام في الرواية، حيثُ يطلُّ صوتها في الصفحة الأولى من الرواية مخاطبة حسن: "لا تقلْ شيئاً... لقد قلتُ الكثيرَ، وما بيننا رحل منذ أنْ غادرتْ خطواتُك هذه الحارة"(1)، ثم تنتهي بها إذ تقول: "تذكرتُ كلَّ الصور الدامية، أين أذهب؟ كيف أعودُ إلى تلك الأشياء" من أين أجد لنفسي جنوناً آخر... ابتلعتُ أفكاري بشهيقٍ عميقٍ"(2)، وبين هذين المدارين، تتوالد أحداثٌ جزئيةٌ تخدمُ المضمونَ والمبنى، حيث تتوالد الأسئلة القلقة التي يطرحها الكاتُب على الواقع دون تقديم إجابات عنها أو حلول، ليظلَّ الإنسانُ أمام المواجهة العدمية الأولى للحياة. وهي مواجهةٌ مغلقةٌ؛ لأن الحياةَ نفسها وحياة شخصيات الرواية مليئة بالقهر والإحباط، ومن جهة ثانية؛ فإن الأسئلة التي تطرحها شخصيات الرواية ذات ارتباط وثيق بدلالات الأبيات الشعرية المختارة من شعر إيليا أبو ماضي، والتي صدّر بها الكاتبُ نصه الروائي.

وتتناسقُ الشخصياتُ مع ذاتها، فمحمد أبو سليمان هو نفسه منذ الأسطر الأولى في الرواية بقوله: "أنا عددٌ أولٌ على الرشاش، وبجانبي عواد عدد ثانٍ"(3)، حتى موته في نهاية الرواية فيقول: "خرجتُ وأنا أهذي برتيبة وزريفة وحسنة وخضرا ولمحتُ نوراً

---

(1) البراري، الغربان، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص204.

(3) المرجع نفسه، ص20.

ساطعاً يقتربُ، شيئاً ما يداهمني و...." [1]، وهكذا يسيرُ عبر الرواية بتراجع وانعطاف سلوكها أو خطابها اللغوي، وتداخلها مع شخصياتٍ أخرى. فهي شخصيةٌ. ظلتْ تحمل طابعها البدوي، وتمردها وانكسارها تماماً كما تحمل شخصية عيسى في (تراب الغريب) واقعها الطبقي الذي تنتمي إليه وتعبرّ عن انهياراته ووقوعه تحت إغراء المال.

كما لجأ الكاتبُ إلى ذكرِ الصفاتِ المتعددة للشخصيات، التي تبعثُ على التداخل وتسهمُ في نمو الأحداث، وعلى اعتبار أنها آلية للكشف عن الأبعاد التي تحيطُ بالشخصيات، فاستخدام الصفة بطريقة واضحة يُظهر باطن الشخصية ويخرجها من اتخاذ مواقف حيادية؛ ليضعَها في قلب الحدث، ويُلاحَظ على هذه الصفات أنها صفاتٍ سلبية تكشفُ عن الجانب المشوَّه من الشخصية، كما تكشفُ عن الموقفِ الساخطِ تجاه العالم والمجتمع، فقد استُخدمت لتعزيزِ موقف الرفض، رفض الذات، ورفض الآخر.

أمّا دائرةُ الحدثِ في رواية (تراب الغريب)، فتبدأ بقصة ثريا وابنها الأبيض خلال الصفحة الأولى من الرواية إذ يرِد على لسانها مشيرة إلى بدء حكايتها من النهاية: "هذا قبري"[2]، تلك اللحظةُ السرديةُ الحاضرةُ تقدم صورةً لماضي ثريا وابنها، فيرد على لسان الخوري (ابنها) قائلاً: "أنا ابن ثريا"[3]، ثم يعودُ الكاتبُ ليذكرَ قبرَ الأبيض قائلاً: "فكان قبره أكثر وحشة"[4].

لقد اتخذت رحلةُ الراوي مع شخصياته شكلَ الدائرة، ومضتْ في تحولاتٍ ومنعطفاتٍ وصولاً إلى قبر البراري المحطة الأخيرة بالنسبة له، والأولى بالنسبة لمن سيأتي بعده، حيثُ الدائرة لا أولَ لها ولا آخر، والموتُ محورها الذي تدورُ حوله، وهو ما يشير إلى أن الحياةَ جزء من الموت، كما أن الموت جزء من الحياة. وبهذا الوعي بدأ هناك اتساقٌ واضحٌ بين بنية الرواية من جهة، وثيمتها الأساسية من جهة أخرى. وقد فرض هذا البناءُ الدائريّ ارتباطاً في الزمن حيثُ تلاشت الفواصلُ الزمنيةُ وعايشت شخصياتٌ غيّبها الموتُ منذ زمن طويل شخصياتٍ أخرى ما تزال على قيد الحياة،

(1) البراري، الغربان، ص193.

(2) البراري، تراب الغريب، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص213.

(4) المرجع نفسه، ص220.

وتعالقت معها، وبهذا الارتباك الزمني تداخلت الأمكنةُ واختلطتْ، وبدا تحديدها ليس بذي أهمية؛ لأن الأحداثَ التي تجسّدُ الفكرة الكبرى للروايةِ لا تحتاجُ سوى إلى فضاءٍ لا متناهٍ كي تنموَ به، حيثُ الإنسانُ في حقيقةِ الأمرِ غريب ومكانه التراب الأزلي.

أمّا روايةُ (حواء مرة أخرى)، فكانت نقطة البداية في الصفحاتِ الأولى من الرواية خروج البطل (صبحي) من السجن الذي يشكل أحد إيقاعات الرواية، فدخله بفعل امرأة جشعة إذ يقول: "هي السنواتُ الخمس تمضي... حواء تتلوى في مخيلتي... أحلام تلك الشرارةُ الأولى التي اشتعلتْ وحاولتْ تدميري"[1]، ثم تنتهي الرواية أيضاً به، لكن نهايته كانت إعادةُ ما تمّ في البداية، إذ دخل السجن بفعلِ امرأةٍ، فعندما حاول تقديم هدية إلى جارته قديماً العجوز فتحية قال: "أحضرتُ لكِ هدية... افتحي الباب أرجوك اليوم عيد الأم"[2]، فأخذت تصرخُ فتجمّع الناسُ حوله، وأمسكوا به ووجدَ نفسهَ في السجن إذ يقول: "عندما دخلتُ السجنَ ضحكتُ بهوسٍ مجنونٍ، حملتُ إليها هديةً بسيطةً، فحملوني بزفة إلى السجن"[3].

إنّ زمنَ الحاضرِ السردي الذي يعيشه بطلُ رواية (حواء مرة أخرى) لا حياة فيه، وإنما تتكررُ أيامهُ بصورةٍ تكادُ تكونُ متشابهة. فالبطل (صبحي) يعيشُ زمنه الدائري المغلق، لا ينفتحُ على الآني، والذي يشير إلى الحالة الشعورية المؤلمة التي يعيشها البطل. فهو فاقدُ الحركة والاتصال مع المحيط به بعد خروجه من السجن، وفاقد الشعور تجاه الأشياء من حوله، فحريته التي حلم بها لم تعنِ له شيئاً، وكأنه يعلم أنه سيخرج إلى بناء دائري مغلق لا انفتاح فيه. وأمام حاضر دائري مغلق وجد صبحي نفسَه فاقداً لكل شيء، ولم يبقَ أمامه سوى الحاضر؛ كي يفكر به في وحدته. فمن صور ماضيه التي يجترها، خداع أحلام له، ثم حالة الاعتقال والتعذيب، وفقده والدته. وبروز هذه الصور الحزينة على سطح حاضره، تكشفُ الدوافعَ النفسيةَ والجسديةَ التي شكلتْ حاضرَ البطل المغلق، وعدم الرغبة والإحساس بمن حوله.

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص150.

(3) المرجع نفسه، ص151.

وفي اعتقادي أنّ الكاتب يعلم أهمية هذا الزمن الدائري في تحريك الأحداث وإعادة الحياة لتفاصيلها من خلال رؤيته في ربط الفصول ببعضها بعضاً، وبالتالي يحتفظ السرد بحيويته ومرونته، ويستطيع المتلقي معرفة أثر دورة الزمن في حياة الشخوص وحركاتهم.

3.2.2.4 الحدث المتشظيّ

لم يعدْ البناءُ التقليدي للرواية ملائماً لتطورات الحياة لذا أخذ الروائيُّ يبحثُ عن أشكالٍ جديدةٍ للرواية، تتناسبُ مع روح العصر والواقع الجديد. فاتجهتْ الروايةُ إلى التعدد واللاتجانس لتجسيد تناقضاتِ الواقع في شتى صوره وأشكاله، وتدينُ الواقعَ الممزقَ على جميع المستويات. فمع ظهور الحداثة والتطور صار الكتّابُ يتجهون في كتاباتهم إلى جعل النص بنية متشظية مجسدين بذلك تناقضات الحياة والواقع.

يخضعُ بناءُ الحدث المتشظي إلى كسر التتابع والتسلسل وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع. "ويتضمن نقلة من عالم تفتت (الأنا)، إلى عالم قادر على أن يمنحَ الذاتَ حرية لا نهائية، لا تقيدها حدودُ الشكلِ، أو تحدها ضروراتُ التركيب"(1)، ففي البناء المتشظي يفقد القارئُ خيوط النص وعنصر الحكي أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءةٍ ثانيةٍ تجعله قادراً على لملمةِ هذه الخيوط ونسجها.

فتشكل بنيةُ التشظي لدى البراري عاملاً رئيساً وفاعلاً في جمالية بعض نصوصه الروائية، ويمكن أن يحقق بهذه التقنيةِ عدداً من الأمور منها؛ استنطاق الذات لكشف ما هو مخبوء، وتمكن الذات المتشظية من أن تعبّر عن معاناتها ويتجلّى اهتمامه ببنية التشظي في مواضع عدة في نصوصه الروائية، وتأتي هذه البنية ممثلةً لواقع ومجتمع عاشه الروائي، فكثير ما تتعرض ذات البطل لديه إلى حالة من الضياع والانشطار، لذلك جاءت بعضُ أعماله تحوي الفوضى على مستوى الشكل الفني والمضمون، وتعكس –في الوقت نفسه– إحساساً بالتمزق والضياع والسقوط والغربة. فهو من الكتاب الذين عاشوا الإحساسَ بتمزّقِ الواقع المعاصر، وكان يعي أن الإنسانَ يعيشُ

(1) فاروق، السيد، (1997)، جماليات التشظي، دار شرقيات للنشر، ط1، ص15.

في مرحلةٍ غرائبيةٍ، لهذا بحث عن شكلٍ تعبيريّ يتناسبُ مع تلك المرحلة، فكانت الكتابة هي "الشكلُ المطابقُ للتجزئة والانشطارِ والتشظي وانفصام الأفكار عن العالم وتحولها داخل الإنسان إلى أحداث نفسية"(1).

ويستطيعُ قارئُ رواية (الغربان) أن يلحظَ بنية التشظي التي يراود النصَّ من خلال الشخصية الرئيسة التي تسيطرُ عليها حالةٌ من القهر ويؤدي بها إلى الانشطار النفسي والازدواجية بسبب قهر الظروف التي تعانيها وتمرّ بها، فتهربُ إلى عالم بديل قد تراه أفضل من الواقع. ويصل انشطار البطل (محمد أبو سليمان) إلى حدّ الهذيانِ واللامنطق، فيهربُ بعد هزائمه العسكرية، وسقوط علاقاته مع النساء إلى ما هو غير منطقي بفعل الضغط النفسي، وفوضى الرغبات واندفاع الميول قائلاً: "لتذهبَ كلماتُ الشرف، وأديرُ ظهري لعباراتِ التمجيد المهدورة على باب المعسكر"(2).

ويلجأ البراري إلى تشظي الحدث في رواية (الغربان) ساعياً إلى نوعٍ من أسطرة الأحداث الواقعية فيقول: "وهذا يتطلبُ كسر التسلسل المنطقي لتغيير النتائج المتوقعة، كما يتطلبُ بالضرورةِ تحطيم الحواجز المكانية وتشطير الحاضر ومن خلاله أعيدُ بناء عملي على شكلِ لوحة فسيفسائية مسطحة بصرياً، ولكنها تضمُّ انحناءات وإعوجاجات سابرة لحالاتِ الانهيار والاهتراءاتِ التي تنخرُ في بنية المجتمع(3).

وينسحب هذا التشطيرُ ليشملَ البشر، فأحدُ أبطال الرواية نفسها وهو (محمد أبو سليمان) شخصيةٌ محاربةٌ نضاليةٌ قدمه الساردُ في النص على أن يجعل من شخصيته مجموعة شخصياتٍ مختلفة الأدوار ومتناقصة. كل شخصية تقف على نقيض تام من الأخرى، لكنها موحّدة الاتجاه. فمحمدُ أبو سليمان في عنفوان الشباب، والعربدة، والفحش، واستحضار الذكريات بما يشبه الثرثرة مع الكأس. فهذه الشخصية المزدوجة تمثل داخل النص شخصاً واحداً ونمطاً دالاً على طبيعة الإنسان العربي المعاصر بتناقضاته وصراعاته، وتتحرك هذه الشخصية حركات غير متسقة الإيقاع

---

(1) باختين، ميخائيل، (1987)، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، ص11، 12.

(2) البراري، الغربان، ص173.

(3) لقاء مع الكاتب بتاريخ 2010/4/13.

السردي،لتعريه الواقع وكشف تناقضاته وفضح سوءاته الظاهرة والمستترة. فالكاتب ينتقدُ انفصام الشخصية العربية ويربط بين انفصام الفرد وازدواجية الواقع الاجتماعي.

أمّا تشظي أحداث رواية (تراب الغريب) فعند قراءة الرواية لا يستطيع القارئ أن يواكبَ تحركات أبطالها، و يتابع أحداثها المتسارعة والمتداخلة، بمجرد أن يقرأها مرة واحدة؛ لأنها لجأت على مستوى أسلوبها إلى السرد المتشظي دون اعتمادٍ على الهذيان أو مبدأ اللاوعي، فظلتْ تحيل إلى وضوح السرد على الرغم من تشظيه. فهي تمثل سرد ما بعد الحداثة الذي يمضي قدماً في تشكيل نصٍ يخرج عن إطار الحكاية المترابطة والحبكة المتماسكة، والنهاية المتوقعة ويعتمد على حبكةٍ مفككةٍ، تقوم على تشظي حدث يمتزجُ فيه الواقعُ بالحلم، ومن ثم تكون النهايةُ المفتوحةُ متسقةً مع تفتت إطار الحكاية وغياب منطق مسيرة الحدث.

وهذا التسلسلُ المتشظي غير متساوي الحلقات، قد يكون بديلاً فنّياً للواقع المعيش، الذي لا يخضعُ لقانون أو فلسفةٍ، لذلك يقول أيوب أحد شخصيات الرواية: "لا فرق بين الواقع والأسطورةً"[(1)]، وعلى لسان عماد الجنابي الذي لا يرى فرقاً بين الموت والحياة إذْ يقول: "وهل نسمّي ما نحن فيه حياة؟"[(2)]، وهذا التشظي لحبكة الرواية وما يتبعه من تفتت ينطبقُ –بشكل ما– على ثريا الشخصية المركزية في الرواية، التي تمثل الشخصية المعاصرة التي تنتمي إلى شرائح اجتماعيةٍ مختلفةٍ، وربما متناقضةٍ، منفتحةٍ على علاقة حبٍّ مع (حمد)، وتخرج عن عادات وتقاليد البداوة إلى التمسك بما هو من متطلبات الحضارة المادية، فتهرب معه خارج الديرة "ووقفت أرقبه بارتباك وخوف"[(3)].

إنّ حزنها المتراكم دفع بها إلى الجنون في الصفحات الأولى من الرواية والكاتب يُذكر هذا الحدث ضمن بينات الرواية السردية وعلى مدار صفحاتها دون التزام بالتسلسل والترابط، لكننا نستطيع لملمة هذه الحاكية وما يتعلق بهذه الشخصية لمعرفةِ

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص2.

(2) المرجع نفسه، ص81.

(3) المرجع نفسه، ص34.

النهاية المفتوحِة المتسقة مع البداية، إذ كانت البدايـةُ مشابهة بهذه العبارة: "حين نموت لا نستريح، بل نشقى بنهاياتنا التي تأتي قبل أوانها، فنموتُ ولا نموت"(1).

ويضاعفُ من تشظي منظومة البينة السردية للرواية، أنّ مسيرةَ الأحداث تتداخلُ وتتوالدُ عبرَ مستوى واقعي للأحداث والأزمنة، ومستوى آخر يعتمد على التخيلِ والأسطورة ومن ذلك ما ذكره من إشارات أسطورية وتاريخية، بأسماءٍ وصفاتٍ متنوعة تسهمّ في تشظي الحدث وتداخله ومنها، أسطورة جلجامش، وذكر مقبرة توت غنخ آمون. فهذه الأحداثُ الواقعيةُ والمتخيلة، وتلك الأسماء الاسطورية والحقيقية تحقق خيطاً مشتركاً لوحدة النظم من خلال تنوع المعاني وتناقض الدلالات.

وكذلك يقوّي ظاهرة التشظي في الرواية أنها محتشدةٌ بأنواعٍ من التضمين. الذي يقوي دلالة النص ويعمقُ أسرارهَ. وهذا التضمين لا يعكسُ قدرة الكاتب على استدعاء الموروث فحسب، وإنما يعد سمةً دالةً على تميز الكاتب ورغبته في التجاوز، وتقديم نص يؤدي إلى حُسن التواصل بين السارد والمسرود له. وتحوي الروايةُ بنياتٍ نصيّة منها ما هو مستمدٌّ من القرآن الكريم، وقصص بعض الأنبياء والصالحين، وبعض أبطال الأساطير العربية، كما توصل أمر هذه البنيات إلى بعض الأحداث المعاصرة كحرب عام 1948 وعام 1967، والحرب الأهلية اللبنانية وحرب الخليج وقد سبق الحديثُ عن هذه البنيات في فصلٍ سابق. وكل هذه البنيات المتناقصة على الرغم ما يكتنفها من تعارضات وتناقضات، إلاّ أنها تعكسُ بعضَ ما يمرُّ به المجتمعُ العربي، وهكذا يصبح الواقعُ المتخيل موازةً رمزيةً للواقع المعيش المليء بالخرافات والأساطير والفساد السياسي والخراب الاقتصادي.

ومما يقوي أحداث التشظي أيضاً، تلك الأحداثُ المتعلقة بمحاربة الخرافة والجهل الفكري إذ تذكرُ الروايةُ أن الشيخ تزوجَ أربعَ نساء، فلم يُرزق بولد "فطلقهنَّ مرة واحدة، ثم عشقته جنية ما ينوصف جمالها"(2)، فيشير عليه المغربيُّ أن يتزوجها، فيجيبُ قائلاً: "أتجوزُ جنيةً شلون صارت... كلام ما يخشْ الرأس"(3). قبل بعرض المغربي في

(1) البراري، تراب الغريب، ص220.

(2) المرجع نفسه، ص122.

(3) المرجع نفسه، ص162.

أن يأخذَه إلى مغارةِ الغيلان ويخاطبه قائلاً: "أتركك تنامُ فيها ليلةً واحدةً بعدها هي تصير تجيلك كل رأس شهر"[1]، فسرعانَ ما تحولَ الشيخُ إلى النقيض واقتنع بكلام المغربي، وطلّق زوجاته وبعد غياب المغربي بست سنوات، فلم يعد وحده، بل كان يقود بيده فتىً صغيراً يسلمه إلى الشيخِ على أنه: "ابنه من الجنية التي زوجها له"[2].

وبهذا التحوّل يجسّد الكاتبُ إحدى سمات الإنسان المعاصر وهي الأزماتُ النفسيةُ وانفصامها وتشظيها، فيفقدُ الإنسانُ الإحساس بالزمن ومنطقية الأحداث والوقائع ويلجأ إلى النقيض الغريب، عبر أحداثٍ مبعثرةٍ متقطعةٍ، غير متجانسة؛ لأنّ التجربة الإنسانية متشابكة متشظية "فالعالمُ نفسه لم يعد متجانساً، ولم يكن من قبل كذلك. وقد أدركَ الوعي الجديدُ أنَّ سمةَ التجانس زالت إلى غير رجعة، وأنَّ الأشياءَ والعلاقاتِ بينها أصبحت عُرضةً للانتهاك والتغير، في زمن احتلت فيه الركائزُ المنطقية التي تقوم عليها العلاقاتُ الإنسانية"[3]، وقد أخذت الروايةُ العربيةُ الحديثة على عاتقها تجسيد معطيات الواقع الجديد بأشكالٍ جديدةٍ تعبر عن الرؤيا في ظل انهيار القيم وهزيمة الإنسان العربي أمام تحديات الآخر.

ومن خلال ما سبق نجد أن الروايات السابقة تتبع استقلال الوحدات الحكائية فيها. فالإطار العام لتلك الروايات إنما هو خيطٌ ناظمٌ يجمع تلك الوحداتِ وينظمها واحدة تلو الأخرى، إلاّ أن كلّ وحدة لها مكوناتها وموضوعها، وشبه استقلال عما قبلها وعما بعدها.

4.2.2.4 الحدث الغريب/اللامألوف

أسهم الكثيرُ من الأدباء العرب في توظيف بنية الحدث في كتاباتهم، وقد غزا هذا التوجّه جزءاً لا يُستهانُ به من الروايات، وأصبح سمةً خاصة لبعض الروائيين. وهذا

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص162.
(2) المرجع نفسه، ص122.
(3) صالح، فخري، (2000)، أفول المعنى في الرواية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص13.

التوجهُ يعبّر عن رغبة خاصة عند هؤلاء الكتاب في انتهاج أساليبٍ جديدةٍ يعبرون بها عن الحقيقة الجديدة التي يتخيلونها حيثُ أصبحت في حاجة إلى شكلٍ جديدٍ يستوعبها.

والغريبُ هو كلُّ أمر مخالف للعادات والتقاليد المستخدمة أو للأمور والمشاهدات المألوفة، التي تخلّ بالعناصرِ الأساسية التقليدية المكونة للرواية أو القصة. ويتمثلُ الغرائبيُّ لدى فرويد "بأنه تلك المجموعةُ من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل"[1]، إلاّ أنه مكبوتٌ في اللاشعور. ويعرّفه تودوروف بقوله: "الغريبُ ليس جنساً واضحَ الحدود، ويتأتى من الافتتان الذي مصدره الحيرة والشك"[2].

وقد لقيت هذه البنيةُ السرديةُ صدىً جيداً في الأدب لأنها تعبّر عما في الواقع من تناقضات وصراعات يعجز الإنسانُ عن مواجهتها وحسمها لصالحه، فاتكأ البراري في عرض الأحداث أحياناً على الحوادثِ الغريبة في روايتيه (تراب الغريب، والغربان). حيث حملتا الكثيرَ من الرموز والدلالات والإيماءات معتمداً على روافدَ منها؛ الدينية والأسطورية والتاريخية والفلسفية الوجودية.

وتظهر الغرابةُ في رواية (تراب الغريب)، بأنه أدخل السمة الاسطورية على بعض الشخصيات، كشخصية الأبيض إذ نجد ولادته غريبة الحدوث وكذلك موته. فولادته تشيرُ الأحداثُ إلى أنه ابن الجنية التي تزوجها الشيخُ"[3]، وكذلك موته كان بطريقةٍ غريبةٍ أيضاً ومدهشة. فقتل على يدي اسكندر وسليم، ونتج عن قتله "أن شقَّ برقٌ كبيرٌ السماء إلى شطرين، ثم ضرب الشيبُ إلى رؤوسهم بسرعة عجيبة"[4].

ومن الشخصياتِ التي أضفى عليها الصفاتِ الأسطورية الغريبة شخصية الشيخ الذي لم ينجبْ من أربع زوجات، لتتزوجه الجنية وينجب منها الأبيض بطريقة غريبة، ويقدمه المغربي إلى الشيخ على أنه ابنه قائلاً: "يا شيخ سنين، أنا عايش بمغارة الجن

---

(1) أيثر، ت. ي، (1989)، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ط1، ص80.

(2) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص60.

(3) البراري، تراب الغريب، ص122.

(4) المرجع نفسه، ص216، 217.

بالمغرب، سنين وأنا أقرأ وأحشدُ وأعزّمُ حتى جابولي إيّاه... أخذوه من حضنها... لفيت حوله حرزاً يحميه منها، ما تقدر تقربه طول ما هو عايش"[1]. وكذلك شخصية فتنة العجوز العاشقة للأبيض الميت وتودّ اللحاق به: "أحبته وما زالت تحلمُ بعودته إليها، تمنعتْ عن الزواج وهي أجمل ما أنجبتْ القريةُ، وأسلمتْ عمرها لحلمٍ ما عاد يأتيها حتى في المنام"[2].

وتمتد البنيةُ السرديةُ الغرائبيةُ عبر الرواية، لكن هذه الوجهةُ السرديةُ تتوتر، حيثُ يخرجُ الحدثُ عما هو مألوف في عالمنا، ويصبحُ تفسير الحدث خارجاً عن قوانين الطبيعة، فهذه قصةُ ليلى التي دفنها أهلها لليلة واحدة في قبرٍ وهي حيّة في محاولة لشفائها من مرض أصابها. فيرد على لسان المرأة الغريبة قائلة: "خذوها في ليلة معتمة، وضعوها في قبرٍ وأغلقوه عليها"[3]. فهذه الغرابة هي خدعة فنية، حيث يسردُ الراوي قصتَها من البداية على أنها إحدى الموتى الزائرين في حين أنها حيّةً تحادثه، وليست زائرة في المنامِ كباقي العائدين من القبور في القصة.

وتظهر الغرابةُ أيضاً في رواية (الغربان) من خلال تلك الواقعة الغريبة التي حدثتْ لياسر، حيثُ مات شنقاً ودُفن في الصباح، وشُوهد في المساء يصارعُ الموتَ في المستشفى، فيرد على لسان فاطمة قائلة: "في الساعة الثامنة، جاءنا الجنونُ إلى البيتِ بلباسهم الرسمي، والحيرةُ تشوه قسماتِ وجوههم، فقالوا لقد دفنا ياسرَ في الصباح، وأنا نفسي أشرفتُ على كل شيء، ولكن في المساء، قبل نصف ساعة بالتحديد، وجدنا ياسرَ يصارعُ الموت في المستشفى، وفارقَ الحياةَ قبل قليلٍ بطلقةٍ ناريةٍ"[4].

ومن القصص الغريبةِ التي وردت في الرواية نفسها، القصة التي حدّثت بها الأمُّ ابنتها فاطمة: "بأن جماعة من الغجر في فترةٍ بعيدةٍ، قد حدث عندهم أمرٌ لم يحدثْ عند غيرهم. فقد كان لرجلٍ زوجتان، حملتا في يومٍ واحدٍ، وولدتا في يومٍ واحدٍ، وعلى فراشٍ واحدٍ، ثم يخترقُ الغرائبي بنية الحدث الواقعي، فيأتي المولود ولداً واحداً، وادعتْ

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص163.

(2) المرجع نفسه، ص121.

(3) المرجع نفسه، ص52، ص166.

(4) البراري، الغربان، ص32.

كلٌّ واحدة بأنها هي التي أنجبت الولد، فعرضوا الأمرَ على شيخهم، فقررَ أن يقسمَ الولدَ قسمين، وكان اسمه عمر، فوافق الجميعُ، فقام الشيخُ وباعد بين رجلي عمر وقسمه، فتحول كل قسم إلى ولد جديد هو نفسه عمر، فأصبح عمرُ عمرين"(1). وإن ما يمكن أن ننعتَ به هذه القصة، أنها لا تستند إلى الإيمان بقواعدَ العلم، بل تؤمنُ بالغرابة والخرافة وتدخلها في مصائر البشر. على الرغم من أنّ عقلية الكاتبِ مبنية على علمٍ منطقي، لكن مسوغه إلى هذه التقنية الذي عرضه لإجراء هذا الحدث، هو الإشارة إلى فكرة استحضار لآلام ومشاكل الإنسان التي توحدّه في كل مكان من خلال الربط بين مستويين (واقعي/ غرائبي).

لقد شكلتْ الأبنيةُ الأربعةُ السابقة بؤرةً مركزيةُ هيمنتْ على الأحداثِ، فمنها ما جاء متداخلاً، ومتشظياً، ودائرياً. ومنها ما جاء غريباً وغير مألوف. وكلها جاءت لإلقاء الضوءِ على جملةٍ من الدلالاتِ الفنيةِ والموضوعيةِ بالاعتماد على آلياتٍ وتقنياتٍ ترتبط بها الأحداثُ.

3.4 ملامح البطل

1.3.4 مفهوم البطولة

يتصل مفهومُ البطلِ بالشجاعةِ والإقدامِ، ولم يكن هذا المفهومُ يدور حول الحربِ فقط، بل يتعدّى ذلك ليشملَ كل موقف رائع فذّ من مواقف الحياة. كما يشملُ الجانب الفطري عندَ الإنسانِ في أوقاتِ السّلمِ، "فبعض البطولاتِ أحقّ بالتمجيد والإكبار من بطولة الحرب والقتال؛ لأنها وليدةٌ الاختيار، أو هي استجابةَ للفطرة الخاصة والأخلاق المتميزة والتفوّق على الناس"(2).

تغيّر مفهومُ البطل تغيراً جذرياً، ففي التاريخ القديم " هو الفردُ الدي ينسبُ إليه نفوداً طاغياً مؤثراً في تقريرٍ معضلٍ أو حدثٍ ما، ربما اختلفت عواقبُهُ احتلافاً عميقاً عمَّا هي عليه، فلا نستغني في الحياةِ عن الزعامة في كل حياة اجتماعية، وفي كل شكلٍ أساسي من أشكال التنظيم الاجتماعي، فالبطل هو رمز الأحداثُ وصانعها في

---

(1) البراري، الغربان، ص23.

(2) الحوفي، أحمد محمد، (د.ت)، البطولة والأبطال، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص11.

التاريخ"[1]. وتشيرُ الأساطيرُ إلى أنَّ البطلَ هو الشخصُ الذي يتصفُ بمجموعة من الصفاتِ الخارقةِ التي تصلُ في بعض الأحيان إلى ما هو غيرُ عاديّ، أو غير إنساني وفي الآداب الشعبية قام مفهومُ البطولةِ على اتصاف البطل بصفةٍ معينةٍ، هي الأخذُ من الأغنياءِ لإعطاءِ الفقراءِ.

ويرى أرسطو: "أن البطل لابد من أن يتصفَ بالسمو والسلوك المنفرد؛ ليكونَ أكثر تأثيراً في النفس، وليحقق بسلوكه المتميز التضاد مع السلوك العادي، فلا يشعر البطل بما يرتكبه من أخطاء، ولا يحس إلا بعد فوات الأوان"[2] وهدا المفهوم ينقلنا إلى صورةِ البطل حديثاً وما يقع به من انهزامات وأخطاء، فما يلبثون أن يتخلوا عن الصفات السامية إلى ما هو أدني. لذلك عبر كتابُ الرواية الحديثة عن مفاهيم جديدة لمعنى البطولة تتمثلُ في البطل الاجتماعي والثوريّ، الذي يتصفُ بمجموعةٍ من الفضائل؛ كالشجاعة والقوة والكرم والدفاع عن حقوق الناس ومصالحهم الاجتماعية وحرياتهم العامة. كما عبّر عنه بعضُ الأدباء بقولهم: "هو تجسيدٌ لمعاني معينة، أو رمزٌ لدور من أدوارِ الحياة، وقد يكون هذا البطلُ أنموذجاً يُحتذى، أو مثالاً سيئاً يولّد النفور والاشمئزاز وهو في كلا الحالين ذو تأثيرٍ إيجابي قبولاً أو رفضاً، وكلما كانت شخصيةُ "البطل" قريبةً من الواقع حافلة بعناصرِ الإقناع، مكتملة الملامح والسماتِ، أصبحت أكثرَ جاذبيةً وأعمق تأثيراً"[3].

يعدُّ البطلُ من الوسائل التي يستطيُع الروائي من خلالها أن يجسّدَ نظرتهَ للحياة والناس والمجتمع؛ لأنّ البطلَ هو الذي يحملُ فكرة الرواية ويسيرُ بها حتى النهاية، فهو أداةٌ رئيسةٌ بيد الكاتبِ يعبّرُ بواسطتها عن رؤيته. ويبدو أنّ البطلَ عند البراري هو شخصيةٌ مرتبطةٌ بالرؤية يستندُ إليه لصياغة مادته الفنية.

---

(1) هوك، سدني، (1959)، البطل في التاريخ، ت: مروان الجابري، مراجعة أنيس فريحة، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر ، بيروت، ص154

(2) طاليس، أرسطو، (1973)، فن الشعر، ت: عبدالرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، ص18 .

(3) كيلاني، نجيب، (1992)، مدخل إلى الأدب الإسلامي، دار ابن حزم، ط2، ص50.

2.3.4 صور البطل

1.2.3.4 البطل المغترب

قبل الحديث عن نمط البطل المغترب في روايات البراري، لا بُدّ من التذكير بأننا ذكرنا تعريفاً للاغترابِ يوضحُ ماهيتَه واتجاهاته في فصول سابقة، فتوصلنا إلى أنه حالةٌ من العجز بين الإنسان وذاته. وبين المجتمع المحيط به "فتمتاز الشخصيةُ الاغترابيةُ بالعديدِ من المظاهرِ الداخليةِ والخارجيةِ والشعور الدائم بالاضطهاد والرفض القائم لكل المواصفات المتعارف عليها، مع نموٍ متزايدٍ للقطيعة بين مكوناتِ العالم الداخلي للشخصية وبين تلك المكونات الأخرى التي يتمّ فرضها من خلال شروط الخارجِ وبما يمليه من مواصفات"(1).

يعاني بعضُ أبطال البراري على الصعيد النفسي والاجتماعي والسياسي من الاغتراب، وقلة الفاعلية في المجتمع والإحباط والعجز، فنحن لا نكاد نقرأ روايةً من رواياته إلاّ ونلمسُ فيها شخصياتٍ أسيرةَ الغربة بجميعِ أنواعها؛ البعد عن الوطن والاغترابُ عن الذات وعن الأسرة، وعن المجتمع الذي تعيش فيه. فهو ضياعٌ وإحساس بالقهرِ والانهزامِ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته. هذه هي حقيقة الاغتراب عند البراري؛ فالشخصيةُ المغتربةُ عنده دائمة الإحساس بمدى ابتعادها عن كل ما يربطها سواء أكان بالمجتمع أم بالواقع الذي بدأ مشظى في نظرها، وكل ذلك بسبب سيطرة الأنظمة والسلطة التي سلبت حرية الأفراد ومنعتهم من تحقيق أحلامهم، وتطلعاتهم ورغباتهم، مما زاد من إحساس الشخصية بالاغتراب والتفرقة التي بدت بين أفراد المجتمع.

وقد يدفع تخلّفُ الواقع ودخوله في بوتقة الأسطورة والخرافة إلى إحساس الشخصية بالغربة؛ ففي رواية "الغربان" نلحظُ (محمد أبو سليمان) يبدو دائماً شخصية مأزومة تفقد الانسجامَ مع من حولها؛ مضطربة، تعيش وضعاً مختلاً، يتميّز بالسذاجةِ من ناحية وتحدي الإحساس بالألم الجماعي من ناحية أخرى، أزمته العاطفية والسياسية والاجتماعية هي التي عصفت به وغيّرت من نظرته لذاته وللعالم الخارجي، فيستذكرُ

---

(1) كشيك، محمد، (1992)، ملامح البطل المغترب، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مج11، ع3، ص298.

محبوبته رتيبة رمزُ الماضي والعجز والسكون؛ ليرى فيها حاضرَ فلسطين الممزق، ويستشرف بها المستقبل الذي لا يراه. تدفع حالة الاغتراب (محمد أبو سليمان) إلى فقدان الإحساس بالذات فأصبح يشعر بأنه لا شيء، فهو مجرد نكرة لا قيمة لها في الوجود، يلازمه الشعورُ بفقدانِ اتصالهِ مع الحياة والذات، فلم يعد باستطاعته التواصل معها.

ولم يعدْ يحتمل ذاته والحياة التي يعيشها، ويبدو أنّ اصطدامه بالحياة والمجتمع جعله يحملُ شخصيةً متناقضةً، تعيشُ حالة اغترابٍ بين الوعي واللاوعي؛ فالأولى تزيلُ الاغترابَ عنده والثانية تقرره وتفرضه. وضمن الأولى يدخل بحروبه وعلاقاته المعقولة والمألوفة، وضمن الثانية يدخلُ بعلاقاتهِ غير الشرعية وغير المألوفة، فهو شخصيةٌ مركبةٌ ذات تراكماتٍ نفسيّةٍ وحضاريةٍ مهمومةً دائماً بشواغل النفس وشواغلِ الوطن، وهكذا نستطيع أن نصنفَ حياته بأنها سلسلة متوالية من الخيارات الخاطئة، فهو محاربٌ خاض أسوأ الحروبِ وأقساها على النفسِ، ولا بُدّ أنَّ الكثير من آلامها النفسية لا تزال لصيقةً به وتؤرقه. وفي أوقات الأزمات يتذكرُ تلك الأيامَ الصعبةَ التي مرت عليه، ومرة أخرى كان يغرق في علاقاته مع رتيبة التي كان دائم التذكار لشخصيتها على صفحات الرواية.

ونجد في الرواية نفسها شخصية البطل (حسن)، قد اتخذت طابعَ غربة والده، لكن الدوافع تكاد تختلف بين الأب وابنه، إذْ كانت غربة والده بسببِ خساراتهِ وفشل علاقاته مع من يحب. أمّا غربةُ ابنه (حسن) فكانتْ بدافع التمزّق الاجتماعي في العلاقاتِ بينه وبين والده، وفشله بحبه لفاطمة، فعلى أثر هذه الأسباب خرج من المصنع الذي كان يعمل به، فاتجه إلى طريق اللاعودة والضياع، وفقدان الذات، وإلى الشرب والبارات والنساء. وهذه العواملُ جميعها أوقعت حسن أسير الاغتراب، فأصبح يعيش حالةً غير متوازنةً، تبدو من الخارج قوية، ومن الداخل ضعيفة، وتظهر هذه الحقيقة عندما يبدو ضعيفاً أمام فاطمة التي أحبّها إذ يقول: "جاءت تبتاعُ الخبزَ، قلبي سقط بين رجليّ، صار العرق ينزف من جبيني الحار"[1]. ومع قوته التي يدعيها وغناه إلاّ أنه يبدو في قمة الضعف عندما يقف أمامها.

---

(1) البراري، الغربان، ص74.

تؤكد الشخصيتان (محمد أبو سليمان وابنه حسن) وما يمرّان به من ظروف أنّ الإنسان العربيَّ يعيشُ حالةَ الاغترابِ والضياعِ والانهزامِ، وكأنه لا صلة له بكل ما تحيط به من ظروف ومواقع. فعلى الرغم من أنّ أبطاله شخصياتٌ بريئةٌ مدافعةٌ محبةٌ لوطنها، إلاّ أنّ الكاتبَ يُلقي بها في أتون الظروف القاهرة، كمحمد أبو سليمان وحسن، فمنهم المحارب، والبريءِ، إلاّ أنّ الكاتب جعل منهما الشّاذ والمتشظّي نفسياً واجتماعياً؛ ليعكسَ الطابع المنهزمِ لهذا الواقع، فوضع أبطاله على شاكلة هذا العصر.

ومن الشخصيات المغتربة، شخصية (فاطمة) المغتربة ذاتياً واجتماعياً، فهي تعيش بأسرة لا تنتمي لها، إلاّ بالتربية فقط. حيثُ تمتْ عملية التبديل مع نعيم –كما مرّ سابقاً– أمّا اغترابُها الذاتي فيمثل عصب شخصيتها ومفتاحها، إذ يتمثل في انقطاع فاطمة عن عالمها الأسري، ثم الذاتي فتذكر قائلة: "أعتقد بأنني حُلم، كابوس يعيش في مخيلة إنسان"[1]، لقد أورث البراري بطلته المحطمة (فاطمة) العناء والوحدة، وأبقاها هكذا حتى النهاية كي يتلذذ بتعذيبها.

وتبرز الشخصيات المغتربة في رواية (حواء مرة أخرى) متمثلة في شخصية أبطالها (عمار وصبحي)، فعمارُ عانى الاغتراب المكاني خارج وطنه عندما سافر إلى أمريكا وعند وصوله إلى المطار بدا لاجئاً يحتضنُ أفكارهَ في قاعة الانتظار يقول: "لا أعرفُ أحداً، الشعور بغربة الوجوه وغربة المكان جعلتني أسأل نفسي مئة مرة، ما الذي جاء بي إلى هنا"[2]، ثم حاولَ مقاومة رتابة حياة الغربة وقسوتها بالاتكاء على حلم العودة إلى وطنه بعد أن شعرَ أنّ اندماجه في البيئة الراهنة قد بدا صعباً. فهذا العالم الجديد بما يحويه من أساليب حياة، ونوعية هموم ناسه، لا يمكن أن تشكّل حالة مهيأة؛ لأن تذوب فيها الشخصياتُ المشغولة بهموم الوطن البعيد وهموم العائلة فيقول: "كتبتُ رسالتين؛ واحدة لأهلي وأخرى لصبحي، كتبتُ بإسهاب وبحزن، قلتُ بأني لا أستطيع أن أعيش هنا، وأفكر بالعودة"[3]، ثم تنفتح ذاكرته على الماضي وعلى أشياء الوطن الجميلة التي كانت على شكل ذكريات فيرد على لسانه حيث يقول: "تذكرتُ

(1) البراري، الغربان، ص74.

(2) المرجع نفسه، ص41.

(3) المرجع نفسه، ص41.

صورة أمي ودموعها على خدها كشلال ماعين، نار تخرج من الأعماق والأشواق تتحول إلى قطرات تحرق الوجنتين"[1].

قد يريدُ الكاتبُ أن ينقلَ لنا خطورةِ سفر أبناء الدول العربية إلى الغرب للدراسة في سن مبكرة، وأن يبرز دورَ الأسرةِ الأساسي في تربية النشء وإقامة التوازن في شخصياتِهم بين العقل والوجدان، إذ يتولى الغرب عند دراستهم به تكوين عقولهم ولا يستطيع تكوين وجدانهم وعواطفهم؛ لأن المدرسةَ تثقفُ العقل، أما الأخلاقُ والعواطفُ فتكونها الأسرةُ والمجتمعُ والتراث والوطن، وهم بعيدون عن أسرهم ومجتمعهم ووطنهم، تبهرهم الحضارة الغربية بعملها وتكنولوجيتها، وتستهويهم الحرية الكاملة التي لا يجدونها في مجتمعاتهم، فينحرفون ويضيعون في متاهات اللّذة والجنس، دون أن يجدوا وازعاً أو رادعاً، فبنى شخصية عمار لينقلَ لنا رسالة يحذّر فيها من هذه الأمور.

أما صبحي فيغترب أيضاً إذْ يتمثلُ اغترابُه داخلَ وطنه نتيجة اختراقه القيم الأخلاقية والاجتماعية، وقيامه بعملية اختلاسِ الشركةِ التي كان يعملُ بها، فكان ذلك سبباً في اغترابه ذاتياً واجتماعياً، إذ دخل السجن وخالط عالماً غريباً هم السجناء الذين يختلفون عن عالمه "حيثُ الوجوه الداكنةُ، والعلاقاتُ الغريبةُ"[2] وبعدَ خروجه من هذا العالمِ الغريبِ حاول أن يختلط مع أهلِ حارته رغبةً في العودة إلى الجذور والارتباطِ بالمجتمعِ والأهلِ حيث يقول: "عندما دخلتُ الحارةَ شدّني عبيرُها، ووجوه سكانها، أسير ووحيداً لم أجدْ قبولاً واحتراماً"[3].

وأمّا في رواية (تراب الغريب) فتبرزُ الشخصياتُ السلبيةُ المغتربةُ عن عاداتها وقيمها المجتمعية، فتحسّ ثريا بانّ ذاتَها قد استُلبتْ بفعل ألوان التعذيب الجسدي والنفسي الموقعة عليها من قبل زوجِها، وكان طبيعياً –كرد فعل لذلك– أن ترفض القيم التي تجرها على الرضوخ لإرادة الزوج بعد أن فقدتْ احترامها بسبب معرفته امرأة

---

(1) البراري، الغربان، ص44.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص83.

(3) المرجع نفسه، ص15.

أخرى. وهكذا تشعر ثريا بأن الأخلاقَ لا تلبّي احتياجاتِها، فهزمتها وتحدثْ المجتمعَ في "هروبها مع حمد المرابعي خارج الديرة"(1).

أمّا الشخصيةُ الثانيةُ التي تغتربُ عن المجتمع وقيمه، وتتخذ طابع الانهزام فهي والدة نسرين فعندما توفي زوجُها فُرض عليها الاغتراب في ابتعادها عن الالتزام الأسري تلبية لنداء التحرر الاجتماعي، فلم تعدْ تقتنعُ بحياتها الأسرية كأم بعد موت زوجها إذ فقدت الانسجامَ مع كل شيء، مما أوقعها في أحضانِ الجنس الذي أخذت تستجيبُ له، ولأي مثير يطرد عنها الشعور بجمود الحياة الذي لا يُطاق "تحمل زجاجةَ الوسكي، تشربُ بنهمٍ، تستمرُّ بخروجها المتبرّج وعودتها الشاحبة الهستيرية"(2). ففي ضَوء مفهومها للحصول على رغباتِها المحرومة، انفصلت عن القواعد الأخلاقية لمجتمعها وعن قوانينه وتقاليده.

وأمّا خليلُ في رواية (الجبل الخالد) فتعكسُ رؤيتهُ أنماطاً من السلوك وأشكالاً من الفئاتِ الاجتماعيةِ وأشكال الصراع الاقتصادي الذي ظهر في مجالات متعددةٍ. فجاء خليل في هذه الرواية بطلاً فردياً أحاديّ النظرة، حادّ المزاج بفعل مجموعةٍ من العواملِ أهمها؛ الضغوطُ الاجتماعيةُ والاقتصاديةُ والنفسيةُ. فأخذ يصارعُ من أجلِ إثبات وجوده ووجود عائلته، لذلك اعتزلَ المجتمعَ وابتعد عن الناس، ولم يسمحْ لنفسه بأن يشاركَ في علاقاتٍ اجتماعيةٍ؛ لإحساسه بأنه مسلوب الحركة والإرادة جرّاء مُصابه بفقدان أفراد عائلته؛ فهو يلجأ إلى الجبل اعتقاداً منه بأنه يجد ذاته كائناً حيّاً له استقلاله وشخصيته، لكنه وجد هذا الواقع أشدّ قسوةً من سابقه، فهو إنسانٌ جسورٌ يضع نفسَه في خضمِ الكوارثِ، ثم يبحث عن حلول. وفي واقعِ الأمرِ فإنّ هذه الشخصية المفعمة بالقلق والتساؤلات والبحث عن اليقين تشكل صُلب الرواية ومحورها الرئيس الذي تنبثقُ منه كل أحداثها، وهي الشخصيةُ الطاغيةُ التي توجّه سير هذه الأحداث.

وعلى الرغم من أن هذه الشخصية تمثل فرداً واقعياً مرتبطاً بظروفٍ إنسانيةٍ، إلاّ أن الكاتبَ استطاع أن يجعل منها شخصية فنية قادرة على التعميم، تجسّدُ نموذجاً لفئةٍ كادحةٍ، وطبقةٍ مسحوقةٍ مغتربةٍ عن باقي طبقاتِ المجتمعِ ببحثها، ومعاناتها من أجل

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص126.

(2) المرجع نفسه، ص46.

تحقيق الحدّ الأدنى من مطالب الحياة. فالمستغلان؛ المعلم مشهور، والمعلم عبد الرحمن جمعة يتربصان به لاستغلالِ حاجتهِ للأجرة القليلة. والموتُ يتربصُ بزوجته. فهم محاصرون، يعيشون حياةً أقرب إلى الموت. وقد حاول الكاتب أن يُدينَ الواقعَ، وما يسود به من فوارق طبقية، وذلك حين حاولَ أنْ يقدمَ الصورةَ ونقيضها عبر خطين مختلفين؛ الأول خطّ الفقر، ويمثله خليل، والآخر خط الغنى، ويمثله المعلم مشهور وعبد الرحمن جمعة.

2.2.3.4 البطل المؤسطر-التخيليّ

يحظى البطلُ الأسطوري بجلّ اهتمام القارئ في العصر الحديث، لأن الغريبَ واللامألوف يثيرُ الذهنَ ويدفعُ القارئ إلى متابعةِ التفكير فيه أكثر من العادي الذي اعتاد عليه. ذلك أنّ اللامألوفَ يمدّ الشخصيةَ بالدلالاتِ الجديدة ويضفي على اللغةِ سمةَ الحداثة. ونستطيع أن نقول: إن البطلَ المؤسطر (اللامألوف) هو البطلُ الغريبُ الذي يخالفُ سمة الأبطال التقليديين في الرواية، أي أنه بطلٌ مُنزاحٌ عن نمطيةِ الشخصيةِ العادية، في نزعها إلى الانشطارِ والتشظي. فقد تنشطر الشخصيةُ (البطل) في السرد إلى شخصيتين أو أكثر من ذلك وفي كل مرة يكون له حالةٌ مختلفةٌ عن الأخرى. إلاّ أنه نابعٌ من الشعب يبرزُ آماله وطموحاتهِ وتصوراته، وقد يكون صورةً عن المجتمع بشتى صفاته إذْ يبدأ واقعاً، ثم يغدو نموذجاً حيّاً يُحتذى، وبعدئذٍ يأخذُ طابع الأسطورة شيئاً فشيئاً، يُرمى على كاهله آمال شعبه.

وقد يسعى الكتابُ إلى أسطرة بعض شخصياتِهم تحقيقاً لأسباب معينة منها؛ أنهم يؤسطرون الشخصيات ذات البطولة غير المألوفة والغريبة في سلوكها في النسقِ الروائي، فقد تعكس هذه الشخصيةُ المنزاحةُ حالةَ الروائي الذي أصبحَ الواقعَ بالنسبة له واقعاً غريباً مشوّقاً افتقد فيه القدرة على فهم الأمور. فهو يحاولُ من خلال شخصياته أن يعيدَ خلق عالم جديد يحقق فيه توازنه الذي افتقده، وقد يكون ابتداعُه للبطل اللامألوف إشباع الرغباتِ اللاواعية[1]، والروائي أصبح يلجأ إلى تضمينها في رواياته؛

(1) أيثر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ص17.

"لكي يعبّرَ عن رغبةٍ دفينةٍ في تجاوز إحباطاتِ الإنسان العربي، وتكسير قيوده المكبلة لحركتة" كما يرى شعيب حليفي[1].

والبراري كغيره سعى إلى أسطرة بعض شخصياته للتعبير عن حالة الواقع الذي نعيش به، فلم تعدْ حالهُ ترضى أي روائي عربي يحسّ بواقع أمته المؤلم، لذلك سار البراري على نهج غيره من الكتاب واتجه إلى عالم الأسطورة لعله يجد فيه شخصية تحقق عالماً يستطيع أيّ فردٍ تحقيقه وذلك باختلاق شخصياتٍ جديدةٍ تشبه الشخصيات الواقعية في سلوكها وأفعالها، دون أن ينسخ نماذجه نسخاً من الحياة، بل يقتبس منها ما هو بحاجة إليه، وتتفق مع أغراضه الخاصة. وفي اعتقادي أن هذا ما قام به البراري، إذ لم يقتصر على الشخصياتِ ذاتِ الصفات الواقعية، بل لجأ إلى شخصياتٍ غرائبيةٍ، تحمل صفاتٍ وملامح أسطوريةٍ.

ومن شخصياته المؤسطرة؛ شخصيةُ (الأبيض)، إذ تتسم بالصفات الخارقة للقدراتِ البشرية من حيثُ قدرتها على الظهور والاختفاء ومعالجة المريض، فيرد على لسان فتنة بعضُ هذه الصفاتُ الغريبة تقول: "يجيء الأبيضُ على حصانه، لا تدري من أين يخرج.... دخل غرفة الشيخ، جلس قرب رأسه ووضع يده الناصعة على جبينه برهةً، ثم تركه، وشمّر عن ساعديه، وقد شع بياضهما الساهر، وامتطى حصانه الذي لا يصهل أبداً وخرج"[2]، وقد تحمل شخصية (الأبيض) كثيراً من السمات الإيجابية والسلبية؛ الخير والشر، الشجاعة والجبن، التسامي والانحطاط، فهو ابن خطيئة ثريا، لكنه خوريّ يحملُ بعض الصفاتِ الدينية، كما أنه يحمل صفات الشجاعة أمامَ ما يمرُ به من مواقف، إلاّ أنه ظهر لديه بعض الجُبن أمام اسكندر وسليم في عدم مقاومته لهما مما اضطرهما إلى قتله. أما التسامي، فيمتاز بصفاتٍ خارقةٍ تفوق طاقة البشر، إلاّ أنّ الانحطاطَ يحيط به؛ لأنه الابن المولود بطريقةٍ غير شرعية. وتمتلك هذه الشخصيةُ حضورين؛ الحضور الفردي والرمزي. الفردي بوصفها شخصية تاريخية معينة إذ يشيرُ إلى قصص التاريخ المسيحي قديماً. وأما الحضورُ الرمزي فبوصفها

---

(1) حليفي، شعيب، (1997)، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، شركة تونس للطباعة والنشر، ص173.

(2) البراري، تراب الغريب، ص123.

رموزاً لفئاتٍ وشخصياتٍ وشرائح اجتماعية في طريق السقوط والصعود في حالة المحافظة على القيم والعادات وفي حالة انحلالها.

وتظهر شخصيةُ (الأبيض) شخصية أسطورية تمتلك من القوى ما يبدو خارقاً للمألوف، وتتجاوز إمكانات البشر في كثير من الأحيان، فعندما قُتل شقّ برقٌ السماءَ إلى شطرين ودوّى رعدٌ صمّ الأذان، وتفحمتْ وجوه كل من سليم واسكندر. وقد تكتسبُ هذه الشخصيةُ المزيد من الأسطرةِ والدهشةِ والتمييزِ من خلال الظهور والاختفاء، ومن خلال تمتعه بطاقة إيجابية كبيرة، وكثافة نفسية عالية يختلط فيها الواقعي بالأسطوري، فحين اعتلى حصانه، ونظر إلى الجميع: "كالبدر المكتمل، بياضهُ يلتمعُ بضوء القمر يلفُّ نفسَه بعباءته البيضاء التي لا تتسخ"[1]، وعلى الرغم من هذه الهالة الأسطورية، إلاّ أنه في الوقت نفسه من أصل بشري له عائلة وأب وأم، إنها شخصية من لحم ودم، وترتبط بعلاقات واقعية مع الأشخاص والأمكنة.

ومن الشخصياتِ المؤسطرة، شخصية (الشيخ المغربي) الذي كان يمارس السحر ويعمل به مما أضفى على حياته شيئاً من الغموض. وهو كشخصيةٍ تميل إلى الأسطرة، ويعتقد أنّ لديه صلة بالقوى الخفية المتمثلة بالجن، يستطيعُ أن يراه ويتحدثُ معه وّيجولُ بين المنازلِ ليقرأ البخت، ويكتب قراءتِه في أوراق شُرّبت من زيت البخور، فتزوّج العانس، وتنجب العاقر"[2]. ومن مظاهر أسطرته أيضاً، الحضور والغياب المتناوب، فقد ألقى عليه ظلالاً أسطورية أخرى، فكان يظهر لمقابلة الشيخ الذي لم ينجبْ، ويدعوه للزواج من جنيّة، ثم يظهر مرة أخرى وبيده طفلٌ صغير يسلمه إلى الشيخ يقول: "هذا يتيم وجدته هائماً على دمعه"[3]، ثم يختفي، ولم يعد أبداً.

أما شخصيةُ (أبو النور)، فتتصف بصفاتٍ ترفعه إلى مقام الشخصية ذات الصفات الأسطورية. وإنّ ما اعتمد عليه الكاتبُ لإبراز عجائبية هذه الشخصية وإثارة دهشتنا فيها، إنما هو المكانُ الذي تسكنه والأفعالُ التي تقومُ بها، فهو يسكنُ الكهوفَ المنعزلةَ، مهووس بحبِّ الآثار والبحث في التاريخ "حتى انتهى به الأمر زاهداً، ومغرماً

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص120.

(2) المرجع نفسه، ص22.

(3) المرجع نفسه، ص24.

بالآثـار، فأحـبّ هـذا المكـان وأصـبح يحرسـه دون مقابـل، ويـصطحب معـه الـسياح القلائل"[1]، وقد اكتسبت هذه الشخصيةُ أسطرتها من حيث وقوعها بين الإنس والجن وولعها بالآثـار، ومحاولتها حلّ لغز الأبيض والاهتداء إلـى قبره: "الذي يشبه الغرفة الصغيرة، يتوسطها تابوت حجري بلا نقوش"[2].

ونقـف عنـد شخـصيةٍ أخـرى تجـاوزتْ مـداراتْ الواقـع، إلـى علـم الأسـاطير هـي شخصية فتنة العرّافة الخارجة عن مألوف النسيج الاجتماعي لرواية (تراب الغريب)، فتبدو أسطرتها من حيث إنّها كانت تقوم بالمداواة بالسحر والأشياء الغريبة، فحظيت بتقدير واحترام أهل ليلى في حالة شفائها.

وهكـذا يلجـأ الكاتـبُ إلـى التقـاط شخـصياتٍ مـن الحيـاة لهـا صـفات مميـزة تمثـل الحـضور والغيـاب فـي الوقـت نفسه، أو الحقيقـة والـوهم، تظهـر وتختفـي، لا يعـرفُ مـصيرها. هـل هـي شخـصياتٌ حقيقيـة أم خياليـة؟ إنهـا شخـصياتٌ وسـطيةٌ تقـف فـي منتـصف المسافة بين الحقيقـة والخيـال، وبـين الحـضورِ والغيـابِ، بـين الواقـع والـوهم. وقوفها في وسط هذه المسافة منحها هالةُ من الغموضِ ومكّنها من وضعنا في موقف الحيرةِ والشكِّ، وعدمِ اليقين من صحةِ وجودها الحقيقي أو عدمه.

3.2.3.4 البطل الجمعي

إن ما يميزُ الرواية مفهوم البطل باعتباره شخصيةٍ محوريةٍ متميزةٍ في علاقاته مع غيره من الشخصيات، ذات الصفات النفسية والاجتماعية والفزيولوجية النموذجية لذلك قـال توماشفسكي: "فلـم يعـدْ البطـلُ ضـرورياً للحكايـة، فالحكايـة باعتبارهـا نظامـاً مـن الوظـائفِ تـستطيعُ أنْ تتخلّـى عنـه وعـن ملامحـه المميـزة"، ولكـن هـذا التخلّـي لـم يكـنْ بصورةٍ نهائيةٍ، بل نجدَه تخلّـى عن سلطة البطل الموحد الذي يتحكم في سير الحدث بدءاً من مطلع الروايـة إلـى نهايتها، ولعل هذا التحولَ والحد من سلطته زاد في تنوع السرد وانفتاحيته، بحيث لم نعدْ نجد ضميراً واحداً يؤطر الحدث الروائي إلى النهاية، بل نجدُ وحداتٍ متقاطعةً لا يجمعُ بينها توحيدٌ زمنيٌّ.

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص25.

تنبثق معظمُ شخصياته البطولية من الجماعة حيث، تحمل الوعي الجمعي، وتمثل رمزيتـه، وعليـه تكـون البطولـة لمثـل هـذه الشخـصية بطولـة جماعيـة وليـست فرديـة، مصدرها الجماعة، تعمل من أجلها، تسعى نحو التغيير للأفضل الذي فرضته طبيعةُ المرحلة، إذ تجاوزوا ذاتيتهم، وما عادوا يواجهون مشكلاتهم فرادى، لذلك لا بد أن يكون البطل من أولئك الذين ليس لديهم ما يخسرونه بل وبوعي كاملٍ يتجاوزون ظـروفهم ويستخلصوا من صميم الواقع الدور التاريخي الذي يمثلـه شعبهم[1]، فالبطل الجماعة هو الذي يكون متلاشياً في مجتمعه، ولا يعمل بمفرده، بل بالتضامن من طبقته؛ لأنـه يدرك أنه وحده لا يمثل أي قوة.

تغيبُ البطولـةِ بالمعنى الكلاسيكي في روايات البراري، فلا نجد في بعض أعماله أبطالاً رئيسيين بل إن كثيراً من الأبطـالِ رئيسيون وثانويون ومساعدون للسارد. فسعى إلـى تعدد أبطالـه فـي رواياتـه (تراب الغريـب والغربـان)، فجـاءت الشخـصيات البطوليـة متنقاه من الواقع بعنايةٍ وحسٍّ شفافٍ لامستْ بعض جوانبها ملامحَ الأسطورة. وعكست شبكة العلاقات الاجتماعية التي اصطبغت بالمسألة الوطنية. كما أنها، لَمْ تمثل نفسها فحسب، بل هي شخصية قائدة تمثل أمـة أو مجموعة من الناس، ومضحية بنفسها من أجل مجد المجموع.

وقد تمثلـت البطولـةُ الجمعيـةُ فـي روايـة (تـراب الغريـب) مـن خـلال مواقف متعددة منهـا؛ "أم المـوتى[2] التـي تـشكلتْ بنيُتهـا مـن عناصـرِ الحيـاة الفلسطينية، إنهـا صـورة لأمهات كثير من الشهداء، أبناء الشعوب العربية. كما ويتجسدُ موقفُ البطل الجماعي في موقف قبيلة" أهل ثريا"[3] في دفاعهم عن عرضـهم وأخذهم الثأر من حمد المرابعي الـذي اختطـف ثريـا. فالكاتـبُ يـصور البطولـة الجماعيـة المتمثلـة فـي الانتمـاءِ للقبيلـةِ والقدرة القياديـة التـي تدافعُ عن حقوقِ الجماعـةِ وكرامتِهم ويمثلُ هذا الموقف اسكندرْ وعمه سليم في ثأرهم لشرف القبيلة.

---

(1) العالم، محمد أمين، (د.ت)، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، دار المستقبل العربي، بيروت، ص19.

(2) البراري، تراب الغريب، ص25.

(3) المرجع نفسه، ص38.

هذا ما يتعلق بالجانب الفني لروايات البراري، حيثُ تم بيان التقنيات الفنية الحديثة التي أدخلت الرواية الأردنية في خريطة الرواية العربية بهدف إلقاء المزيد من الضوء على تقنيات أعمال الكاتب الروائية باعتبارها امتداداً للحركة الروائية الأردنية، كما أنها تشكل صورة للموقع الفني والشكلي للرواية الأردنية، إضافة إلى تحليل هذه الروايات وفقاً للتقنيات الحديثة وإبراز مضامينها الفنية.

الفصل الخامس
النسيج اللغوي

1.5 الأنماط اللّغوية المستخدمة

تحظى اللغةُ في الأعمال الأدبيّة بأهميةٍ، تجعل منها أساساً لهذا العمل وسبباً في نهوضه، ومادته الأساسية، ويستخدمها الإنسانُ، ويعدّها أُولى وسائل الاتصال وأهمها ولهذا شكّلتْ ذخيرةً "من الانطباعاتِ والتصورات مخزونة في دماغ كلّ فردٍ من أفراد مجتمع معيّن"[1] يفكرُ بها، ويعبّرُ عن أفكاره، وبها يكشفُ عن خبايا نفسهِ، ويعبّر عن عواطفه.

واللغةُ هي "وسيلة كل إنسان للتعبير عن مشاعره وأفكاره، وقد تتعرضُ إلى التغيّرِ والتحوّلِ لدواعي الاستعمال وتبدّل الظروف الثقافية، وهذا التطوّر اللغويّ يحدث في مادة اللغة التي تولّف بنيتها وكيانها، ويُخضعها الاستعمالُ فتجد فيها خصوصياتٍ معنوية ذات ظلال دلالية جديدة يستدعيها الزمانُ والمكان، فنجدُ فيها الحياة تتطور وتتبدّل[2]، وتتفاوتُ بين الشعرية والنثرية.

"ويترتبُ هذا التفاوتُ على قدرة الأديب، وإتقانه الفني لها، "فعندما يحاولُ ملامسة الواقع في كتاباته الأدبية، ويختارُ عناصرَ لغتهِ من الحياة، فيعيدُ بناء هذه العناصر معتمداً على لغته الخاصة، والكاتبَ الجادُّ هو الذي يجري على لسانِ الشخصياتِ ما يمكن أن ينطقَ به لسانهُ في تصوير واقعه المعيش"[3]، فعليه أن يدعو أفعالهَ إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل، ثم عليه نقل مغزاه البعيد الذي ينسجُ حولَ الأحداث[4].

---

(1) فردينان، دي سوسور، (1988)، علم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، الموصل، العراق، ص38.

(2) إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص92.

(3) الهواري، أحمد إبراهيم، (1993)، نقد الرواية، عين للدراسات، القاهرة، د.ط، ص294.

(4) إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة النادي الأدبي، ص17.

وعليه يكون على أيِّ كاتبٍ أو أديبٍ أن "يتعاملَ مع اللغةِ باعتبارها ناقلاً أميناً ليس من الفنية بشيءٍ، فغالباً ما تفصلُ اللغةُ بين كاتبٍ مُجيد وآخر جيّدٍ. فلا نستطيعُ التعامل مع هذه المفردة باعتبارها شاهداً محايداً، بل هي مرتبطةٌ بالحالةِ النفسيةِ، ومكان لاشتغال التأويل، وهي الأساسُ لانبثاقِ الرؤية ومساحة للتجريب، ومقياس لمدى التغير والتطور الذي يحدثُ لدى الكاتب"[1]. والحديثُ عن اللّغةِ ينقلنا إلى التعرّفِ على عناصر لغة البراري الروائية وأنماطه اللغوية التي استخدمها.

1.1.5 اللّغة التصويريّة والرمزيّة

تشكّلُ الصورةُ مكانَ اهتمامِ أصحاب الدراسات النقدية، وتدلُ على "كل ما له صلة بالتعبير الحسّي"[2] ويربطُ النقادُ بينها وبين الخيال في "تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ"[3] وفي كون الخيال "يمثلُ المدخل الطبيعي لدراسة الصورة الأدبية بشكل عام. بحيث يتم إعادة تشكيل المدركات، وبناء عالمٍ متميزٍ في حدته وتركيبته والجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، ثم تخرجُ هذه العناصرُ عن كونها لغةٍ عاديةٍ تقليديةٍ، إلى لغةٍ تحمل دلالاتٍ إيجابيةَ جديدة، "لتبيّنَ قدرةَ الكاتب على التأليف والجمع بين المتنافر والبعيد من الأصواتِ والأفعالِ في العمل الأدبي بلغة جيدة"[4]، وقدرته على خلقِ الصورة وتشكيلها ونقلها إلى قرّائه ومستمعيه دون أن يخرجها عن المألوف أو توقفها عند المعنى الضيق المحدود.

---

(1) خضر، محمد جميل، (2003)، كاتب أردني يبحث عن "الدلالة الغائرة في الميثولوجيا" البراري: اللغة مساحة للتجريب، الرأي، 30/ كانون الثاني، عدد 12155، ص36.

(2) ناصف، مصطفى، (1981)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، ص3.

(3) عصفور، جابر أحمد (1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، ص13.

(4) دهمان، أحمد علي، (1984)، مبادئ النقد في نظرية الأدب، د ط، منشورات جامعة البعث، سوريا، ص81.

وللتدليلِ على الجانبِ التصويريّ والرمزيّ لدى البراري، فلا بدّ من البحث عبْر أعمالهِ الروائية ودراسةِ الصورِ الفنيّة ورصدها. ففي رواية (الغربان) استطاع الكاتبُ أن يقدم لغةَ مميزة محملةً بالإيحاءاتِ والصور ذات الدلالات الحسيّة، حركية وبصرية وسمعية. وقد برزت من خلال الجمل والتراكيب، ومن أمثلتها ما ورد في وصف حسن عندما صدته فاطمة، وانتهى الحبُّ بينهما، فبدتْ عيناه "مرتعشة ككومة ثلجٍ يفاجئها اللهبُ"[(1)]، ثم ينسحبُ الوصفُ خلال البنية السردية، لتبيّن حالة الشخصية النفسية، فهذه أمُّ ياسر تبدو "جالسة القرفصاء كآلهة عصاها عبيدها"[(2)]، جرّاء ما أصابها من ضعفٍ وحزنٍ بسبب إعدام ولدها ياسر، ومن المقاطع السّردية التي وصف بها الكاتبُ المحسوساتِ بواسطة التشخيص، وصفه للشارع على لسان فاطمة قائلة: "فأصرخُ لعلّ أولئكَ البشرِ في الشارع المتجعّد يستفيقون"[(3)] وعلى لسان فاطمة أيضاً ينسحبُ السردُ بوصف الستارة التي أسدلتها فبدت "ساكنةً سكونِ الراهبات"[(4)].

أمّا اللوحاتُ التصويريّةُ الأخرى التي جاءت تحملُ بعداً نفسياً دالاً على الهموم والحالة النفسية، التي قدمها بلغةٍ مليئةٍ بالخوفِ والغربةِ والوحدة، فمن أمثلتها خليل في رواية (الجبل الخالد) بعد فقد أمه "وجد نفسه في الصباح وحيداً في هذه الحياة"[(5)] وبعد فقدهِ لعفافِ أيضاً عاشَ أصعبَ أيام حياته بعد وفاتها "كان مشرداً مثل وحوش البرية... لقد مات الجميعُ، ولم يبقَ إلاّ أنا"[(6)].

ومن الألفاظ التي تصفُ نفسية الشخصية وانفعالاتها وتأزمها ما جاء في رواية (تراب الغريب) في وصف جابر الثعالبي لنفسه بعد أن فقد أصدقاءه أصبح وحيداً فيقول: "لا أملك حتى حلم ميّت، بلا أصدقاء أحياء"[(7)]، أما نسرين فنجدها تتحدثُ عن

---

(1) البراري، الغربان، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) المرجع نفسه، ص12.

(5) البراري، الجبل الخالد، ص35.

(6) المرجع نفسه، ص94.

(7) البراري، تراب الغريب، ص77.

الآمها وأوجاعها في الأيام الغابرة. وتُعبّر عن معاناتِها النفسية: "أبي تخلّى عنّي ونخر طفولتي بأشلائه اللينة... أمي فرحتْ عندما تخلصت منّي وأنا أهربُ من صورتها المشوهةِ"(1).

وأمّا روايةُ (حواء مرة أخرى) فد كثُرتْ اللغةُ التصويرية فيها بشكلٍ ملحوظٍ ومعبّرٍ، فقد قدمَ الكاتبُ صوراً لما يعانيه عمار من آلام وقلق، وقدم صورة تركيبية جميلة فكلما وصف مشهداً من الأحداث أسقطه على نفسية البطل كقوله: "الكأسُ تسري في دمي، تحرقُ مبادئُ، صحراءُ الشرق تعاتبني، تعلن براءتها منّي لقد صبأتُ"(2). ونستطيع أنْ نستشفَ من الوصف السابق مدى الصراع النفسّي بين القيم والمعتقدات، فالخمر تسري في دم عمار وفي الوقت نفسه تقضي وحميمتها تناديه وتعاتبه، إذْ يشخصّها صورة إنسان يتحدثُ إليه في عتابٍ شديدٍ.

أما صبحي في الرواية نفسها، فقد تحوّلت جميعُ أعماله الخيّرة شراً، وخير مثال هديته للجارة العجوز التي تصبح تهجماً يُشكر عليه بالسجن مرة أخرى، فلا عمل يفتح له باباً، ولا امرأة تفتح له قلباً، فازداد قلقاً وتأزماً يقول: "السجين مكانه في السجن، هناك يجب أن يبقى حتى يموت، أمّا من يقذفُ به السجنُ إلى الخارج، فإنه يعرى، يجوع، يغرق في مستنقعٍ من الإهاناتِ، ثم يتحولُ إلى خفاشٍ حزينٍ، أو بومٍ يجلبُ الدمارَ، والسنين العُجاف"(3).

ومن الألفاظ الموحية الدالة التي تتضمنُ غرائبية تماثل الأسطرة؛ "هاجمتها الحقيقةُ كطوفان قادم من الويل، انتحر داخلي وهرب عقلُ أمي، وطيفُ ياسر يتجولُ في البيتِ كالغبار، وحِضن لم يكن طيفاً سوى كومة شوك، وفم يشبه المدخنة"(4). وقد استخدم هذه الألفاظ في رواية (تراب الغريب) ومنها؛ وصف الأبيض "أطلّ من أعلى السفح

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص117.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص91.

(4) المرجع نفسه، ص12، 16، 19، 27، 35.

ممتطياً جواده مثل صقر استهواه الترقّبُ والسماءُ تتلبد بالغيوم الداكنة، كفيالقٍ تنذر بعاصفةٍ هوجاء"[1].

ومما يعطي لغة الكاتب جمالاً أنه يستخدم مفاهيم ومفردات إسلامية، ليومئ صراحةً إلى ما يريدُ فيقول في رواية (الغربان) حينما وصف البطلُ محمد أبو سليمان غاراتِ وطائراتِ الأعداء "فكانت كوابلَ من سجيل"، ومن ذلك أيضاً وصفه لرتيبة بقوله "الماءُ يتوضأ بجسدها الطاهر فيصبح سلسبيلا"[2]، وفي رواية (تراب الغريب) نجد الكاتبَ قد استخدمَ مفاهيمَ وألفاظاً تعبر عن الصورِ الحسيةِ باللفظ المباشر، إلاّ أن هذه الصورِ لا تقتصرُ على طبيعة اللفظ، بل على طبيعة المعنى، ومن ذلك أنه استخدم لفظة الروحَ ومن المعروف أن الروح تشير إلى الدينِ وقد وظفها الكاتبُ في لغته للدلالة على الشهادة، فعلى لسان نسرين يردُ: "الأروِاحُ تبقى تطوف[3]، ثم يُذكر كلمة الروح في موضع آخر، عندما تصفُ استشهاد والدها في إحدى مواجهاته مع العدو فتقول: "روحهُ تبقى تتجولُ في الليالي الرطبة"[4].

ترتبط لغةُ الكاتب أيضاً بالترميزِ فيكسبها مستوياتٍ دلاليةً عديدةً، ويفتحها على التأويلات، ولم يأتِ استخدامه لهذا الألفاظ اعتباطيا بل هناك رابطة طبيعية بين الدال والمدلول. تكشفُ عن قدرة العقلِ البشري على إخفاء المعنى واستنتاجه من الموضوعاتِ المتعددة. "فالرموزُ وسيلة للفهمِ ولإقامةِ العلاقاتِ بين الإنسان وغيره من البشر، بل بينه وبين نفسه"[5]. ومن هذه الرموز: رموزُ التقزز والألفاظ النابية، ظهرت في بعض روايات البراري، وأثارت الاشمئزازَ والبشاعة فمنها؛ ممارسة الجنس مع كثير من النساء، أو حالات الشذوذ الجنسي، كما فعل البطل (محمد أبو سليمان) في رواية (الغربان) بعد أن تقاعدَ من الجيش، فانقلبتْ حالهُ من بطلٍ مناضلٍ إلى رجلٍ شاذٍّ،

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص33، 210.

(2) البراري، الغربان، ص52، 40.

(3) البراري، تراب الغريب، ص103.

(4) المرجع نفسه، ص144.

(5) عبدالحميد، شاكر، (1998)، الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص7.

وخارجٍ عن العاداتِ والتقاليد، وقد فعل ذلك تعبيراً عن ضياعه، بسبب تردي الأوضاع والهزائم المتكررة. ومن حالات الشذوذ الجنسي التي ظهرت في الرواية، ما ظهر عند النساء أيضاً ممثلاً بفاتن التي منحت جسدها ليس فقط إلى محمد أبو سليمان، بل لكثير من الرجال، فقدّمها زوجها للبطل (محمد أبو سليمان) بدعوةٍ منه إلى البيت قائلاً: "كم تدفع وأتركُ لكما البيت"[(1)]. ومنها أيضاً، ما كان يمارسه مع خضرا وزريفة وغيرهن من النساء حتى أصبح شخصاً آخر. وتخلي عن أمجادٍ عسكرية ومعاركه. للتعبير عن ضياعِه وانهزامه في واقعه بعد انفصاله عن محبوبته رتيبة.

ظهر في رواية (تراب الغريب) ألفاظ تشيرُ إلى الفوضى والخروجِ على العاداتِ والتقاليدِ الموروثةِ فثريا التي تسمحُ لنفسها الهرب مع حمد المرابعي "إلى كهفٍ بعيد موصد بالصخر... فتبدأُ أكبرُ الكبائر بكلمة ثم ينسكب كل شيء"[(2)]. كما نجد والدة نسرين في الرواية نفسها بعد موت زوجها في الحرب، تخرجُ وتعودُ في منتصفِ الليل "بحالةٍ هستيريةٍ ثملةٍ ومجهدة"[(3)]، وبعد ذلك تسافرُ مع (جون) إلى كندا دون أن تربطها به أيُّ علاقة، لقد كشف الكاتبُ من خلال ما سبق عن طبيعة الواقع الاجتماعي عندما تهتزُ قيمهُ وعاداته وتقاليده، وخروج بعض الشرائح على ما هو مألوف. مما يعطي إحساساً بالاشمئزازِ والقذارةِ.

أمّا توظيفُ الكاتب لهذه الألفاظ المقززة في رواية (حواء مرة أخرى) فكانت بشكلٍ كبيرٍ إذ تدورُ أحداثُها في بيئتين حضاريتين؛ عمان وأمريكا ثم إنّ (عمار وصبحي) البطلين الحقيقيين في الرواية قد وقعا في فخِّ الفجيعة الناتجة عن التناقض الرهيب في الحياة الاجتماعية في المكانين، لكن نقطة الالتقاء تكمنُ في أن المرأةَ في كل مكان – حسب دلالة الرواية– هي سبب معاناة الرجل، فهي أولُ أحلامِه وأول أسباب همه يقول صبحي: "هذه الفتاةُ لازمتْ مخيلتي، وجه طفولي يريّحُ البصرَ، وبنطال الجينز الأسود يرسُم معالم جسدِها الرائعةَ تجعلُ كلَّ مقاومةٍ غير مجديةٍ"[(4)].

---

(1) البراري، الغربان، ص46.

(2) البراري، تراب الغريب، ص128.

(3) المرجع نفسه، ص46.

(4) البراري، حواء مرة أخرى، ص27.

إن من يتأملُ العباراتِ السابقة يستطيع أن يصلَ إلى الأفكار المضطربة التي يحملها صبحي عن المرأة، فمنها إنه يحبها، يتمناها، لكنه يخشاها في الوقت نفسه، ويزعمِ أنها تفجره بعد أن تستولي عليه فقد كانت سبباً في ضياعه. وكذلك نجد أن المرأة كانت سبباً في تأزم نفسية عمار فعندما التقى بكرستين، حاولَ أن يخلصَ لها حباً وإعجاباً يقول: "كرستين بحاجة لي، إنها أقرب إلى قلبي من أيّ وقتٍ مضى، كرستين تحبّني فهي لم تتعلم الحب العذري، الشارعُ علّمها أن الحبَّ يعني الفراش"[(1)]، لكنه فوجئ بالخيانةِ تلو الأخرى فلم يستطعْ في النهاية أنْ يحوزَ روحَ حبيبته وإن كان قد حاز جسدها مرات عدة. فلقد مثل عمار الوجدانية الشرقيةَ البريئة التي انجرت وراء المغريات المحرومة منها في وطنها، ومثّلت كرستين النفعية الوصولية.

استخدم الكاتبُ بعض الألفاظ المقززة التصويرية أو التعابير الممجوجة "وهذا ما يترجمه بعض الروائيين والكتاب بأنه التعبير المطواع لنقل الصورة على حقيقتها التجسيدية"[(2)]. والروايةُ التي تعتمد على الألفاظ الساخرة والنابية هي رواية تنتمي للأدب الواقعي. معظم أبطالها من عامة الناس، بل من المسحوقين الذين لا يشترط وجودهم سوى الإصرار على البقاء. يمتازون بشيء من العفوية على المستوى الطبقي والاجتماعي. إضافة إلى التمازج بين مستوياتِ اللغة، الشعرية العالية، واللغة التي دون ذلك وهذا التمازجُ يمنحُ الروايةَ بُعداً انفتاحياً منطلقاً من أرضية الواقع.

ومن هذه الألفاظ المقززة التي وظفها البراري في رواية (الغربان) لنقل الصورة على حقيقتها، ما ورد في موقف البطل (محمد أبو سليمان) تجاه القصف الذي أحاط بهم، إذْ يحاولُ رفيقهُ عواد أن يمنعهَ من الضغطِ على الزناد، وينتظرُ الأوامرَ العسكرية فيرد على لسان البطل نفسه قائلاً: "فتتراجعُ الأفكارُ في داخلي، كحبسِ البولِ بعد انسكابه"[(3)]، وكذلك وصف (محمد أبو سليمان) لابنه حسن قائلاً: "حسن ماذا يعرف من الهموم؟ ماذا شاهد في حياته؟ هل امتصّ القمل دمَ رأسه، وتبرّز فوقَ أحلامه"[(4)]،

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص59.

(2) الهاشم، رواية الغربان: تطابق حسي بين الأفكار والواقع الرأي، ع11439، 11/4.

(3) البراري، الغربان، ص35.

(4) المرجع نفسه، ص40.

ثم يصفُ كلماتِهِ التي نطقَ بها مخاطباً إميل مسؤول البار عندما سمع خبر مقتل محبوبته رتيبة فيقول: "عليك اللعنة يا إميل... ماذا دهاك يا طويلَ البال؟ أسرعَ نحوي، فهو لا يريدُ للساني أنْ يستمرَّ في بصقِ الكلماتِ التي تشبه الغائط"[1]، ومن ذلك أيضاً وصفه ليوسفَ الذي استاء من كثرةِ كلامهِ عن محبوبته رتيبة، "فأمسكه وكان ينوي تحطيم زجاجات البار فوقَ رأسه الذي يشبه كومة الغائط"[2]. وكذلك تظهر مثل هذه الألفاظ والعباراتُ في تأنيب (محمد أبو سليمان) لإبراهيمَ الذي يعمل في مخبزه إذ يقول: "إبراهيم بيك الأفضل أن تدخن برازك"[3].

وقد كان توظيفُ البراري لهذه الألفاظ؛ محاولةً لنقل صورة العلاقة الأبوية التي تتصفُ بالتسلّط والقمع ومحاولة لتعزيز منطلقاتٍ سلوكيةٍ عند بعض الشخصيات، حسن ذلك الابن الذي سخر منه والده وهو يعمل في مخبزه ولا يعرفُ المسؤوليةَ، وإبراهيم يسرقه وكان يوّد الاستغناء عنه حِفاظاً على أمواله.

وهكذا قامتْ لغةُ الكاتب على علاقات المعنى والترميز، وارتبط الانزياحُ اللغوي في مقاطع السرد الروائي، فتمثلت دلالاتُ هذه المقاطع بمناخِ الغربةِ والسقوطِ والضياعِ، وهذه المكونات التصويرية الدلالية بدلالاتها السلبية تتشابك مع مكونات المرجعية الواقعية –الواقع العربي– الذي تشيعُ في مناخه تلك المكوناتُ السّلبية.

2.1.5 لغة الحوار

استخدم البراري في رواياته اللغةَ اليومية المحكية القريبة من الواقع لنقلِ أفكارهِ ومشاعرهِ إلى المتلقي، واشتملت هذه اللغةُ الواقعيةُ على السردِ والمواقف الحوارية التي تدور بين الشخصياتِ، وداخل نفسياتها وبين الشخصية وذاتها.

ولغة الحوار هي الأنواع اللغوية المستخدمة والتراكيب والصور الموظّفة في خدمة البنية السردية للقصص والروايات، وقد جاءتْ لغةُ الحوار في روايات البراري على درجة من فصاحة التعبير وجوده العبارة، وبلاغتها، والقدرة "على دمج الألفاظِ في

---

(1) البراري، الغربان، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) المرجع نفسه، ص72.

العبارة البليغة التي تؤدي بناءً لغوياً متميزاً"[1]، تقلّ فيه الأخطاءُ اللغويةُ والنحويةُ والصرفيةُ.

ففي رواية (الجبل الخالد) المحاولةُ الأولى لهزاع البراري جاءت اللغةُ سهلةً قريبةً من الواقع، بعيدةً عن تعقيداتِ العصر وعن تقنيات الفن الروائي الجديد، وذلك أمر طبيعي لشابٍ يكتبُ روايته الأولى. ويلجأ إلى الصدق في النقل والتصوير.

لجأ البراريَّ إلى استخدام الحوار في رواياته " كعاملٍ من عواملِ الكشف عن أبعادِ الشخصية أو تجلية النفس الغامضة، أو الوصول بالفكرة المراد التعبير عنها"[2]، ومن الكتابِ من يجعل شخوصَ الرواية تتكلم، أو تفكر بالعربيةِ الفصحى، ومنهم من يبتعد عن الفصحى، ويجعل الشخصيات تتحدث بالعامية؛ ليكونَ العملُ قريباً من الواقع، "وهناك فئة أخرى تفضل استعمال العاميّة المفصّحة، أو الفصحى المبسطة، إلاّ أن الكُتاب قد يلجأون إلى اللغةِ الفصيحةِ في إجراء الحوار؛ لأنهم يدخلون في حسابهم طبقاتِ القرّاء وبيئاتهم، يحملهم إلى ذلك، اختلاف اللهجات العاميّة في القطر الواحد، وفي الأقطار العربية عامة، واستعمال اللهجة العامية التي يعرفها الكاتبُ أو يتصورها يؤدي في مثل هذه الحالات، إلى سوء الفهم"[3]. وقد أجرى البراري الحوارَ في مقاطعه السردية في عدّة مستويات سواءً في أعماله الروائية، أو في الرواية الواحدة ومن هذه الأنماط:

1.2.1.5 الحوار باللغة الفصحى

لم يتفق النقادُ والروائيون، في كون لغة الحوار فصحى أم عامية، "فقد احتجّ دعاة الفصحى بوجود علاقة بين الإبداعِ والمستوى اللغوي؛ لأنَّ وظيفة الإبداع هي النهوض بالمستوى اللغوي، والنهوض بالواقع من خلال تقديم عمل جميل، ووجدوا أن الحوارَ

---

(1) اليافي، نعيم، (2008)، التطور الفني لشكل القصة في الأدب الشامي الحديث، دار صفحات، دمشق، ص292.

(2) النساج، سيد حامد، (1985)، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، ص34.

(3) نجم، فن القصة، ص119.

باللهجة المحكية ليس شرطاً لتحقيقِ الواقعية أو الصدق"[1] بينما احتجّ دعاة العامية بأنها أكثرُ واقعية في التعبير عن مستوى الشخصية من اللغة الفصحى؛ لأنها لغة الواقع، والرواية لغة لهذا الواقع. ودعا بعضهم إلى اتخاذ طريقة وسطى، فلا ينبغي أن تكونَ لغة الحوار رفيعة المستوى، ولا سوقية ركيكة[2].

استخدم البراري المستوى اللغوي الفصيح أو المستوى الفصيح المبسط في رواياته، ويتأتي على ألسنة الشخصيات في حالة الغياب أو الحضور ومن هذه المواقفِ في رواية (تراب الغريب) ما جاء من وصفٍ على لسان ثريا إذ تصف قبرها قائلة: "هذا قبري... حجارة متكومّة ترك السحابُ عليها بقايا بكائه الطويل، القطرات ترتجُّ منزلقةً الواحدة تلو الأخرى، والأعشابُ الشتائيةُ تطلُ من بين الشقوقِ"[3].

أمّا لغةُ الحوارِ بين الشخصيات، فقد جاء بعضُها بالفصحى، فينطقُ الكاتبُ كلَّ شخصية باللغة المناسبة لثقافتها، فلغةُ الراوي لغة صحفية فيقول: "عشرُ سنوات وأنا على حالي، أركضُ وراء أمسياتِ المراكزِ الثقافية ومعارض الفنِ التشكيليّ وعروضِ المسرح والسينما، كتبتُ في كل شيءٍ، لكني لم أكتبْ قصة بعد ذلك أبداً... عزيّت أحلامي بأنني سأكتبُ روايةً ليست كأيّ رواية"[4] كما نجد لغة المثقف الصحفي في رواية (حواء مرة أخرى) الذي زار صبحي في بيته وحاوره حولَ وضع نهاية لحكايته مع أحلام إذْ طلبَ منه أنْ يسمحَ له بنشر ما كتبه عنه فقال صبحي:

"– اكتب كما تريدُ... فأنا لم أعدْ أُطيقُ الأسئلةَ... أو حتى الرفضَ.

–أنا أشكركَ يا سيد صبحي... ولكني حائر... لا أعرفُ كيف أضعُ النهاية لهذه الحكاية... الناسُ تهمهم النهاياتُ...

---

(1) السعافين، إبراهيم، (1995)، الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية، مؤسسة آل البيت، عمان، ص138.

(2) مرتاض، عبدالملك، (1998)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة العدد 240، ط1، الكويت، ص135.

(3) البراري، تراب الغريب، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص42.

– ماذا تريدني أن أقولَ... أنا يا سيدي، لا أعرفُ ما في سجلاتِ القدر"[1].

وأمّا الحوارُ في رواية (الغربان)، فقد جاء فصيحاً سواءاً كان حواراً داخلياً أم خارجياً. ومنه حديث حنان مع نفسها أثناء وجودها في ألمانيا إذْ تقول: "أعيشُ في وطني قربَ أقاربي لابتعدَ عن كل الذكرياتِ الموحشةِ، والآلام المسعورةِ ككلبةٍ جريئةٍ"[2]، أمّا حوارُها مع حسن فغلبت عليه الفصحى أيضاً حيثُ يقول: "حسن أين كنتَ؟ تخرجُ وأنا نائمة، وتختفي، وتتركني فريسة للقلقِ والعذابِ"[3].

وفي بعض المواقف التي يفلسفها الكاتب في رواية (تراب الغريب) نجده يستخدمُ اللغةَ الفصيحة بما فيها لغة ثريا نفسها. ويكونُ هذا عادة في مواقف اللقاء المتخيل معها بالحلم أو على الورق أو عندما يتهيأ له أنها تطلُّ عليه من النافذة. ومن ذلك ما جاء على لسانها: "ما عشتُ من حياة سابقة، ما هي إلاّ صورة من وجودي أسفل هذه الحجارة المستحمة بالشتاء، والمكحلة بالأعشاب البرية والسحالي، ورعب العابرين سهواً"[4].

يكشف الحوارُ في المواقف السابقة عن الحالة النفسية لهذه الشخصيات، إذ تبدو مأزومةً مصدومةً بواقعها– تحتاجُ إلى مُنقذٍ يخلّصها مما هي به. فحنانُ تجد حسناً مُنقذاً لها، فيتزوجها ويخرجها من حالةِ الوحدةِ التي تعانيها، وثريا الميتة التي تروي حكايتها بعد دفنها ترى أن حياتها السابقة لموتها ما هي إلاّ صورة تشابه الموت.

لقد استطاع البراري أن ينوعَ في لغته الحوارية، ويكسو المعاني صوراً مستوحاة من لغة العاديين من الناس ومن البيئةِ، كما نجد حضورَ العامية أحياناً، إذ يكون لها قدرةٌ على استيعابِ العواطف والأحاسيس أكثر من غيرها. فضلاً عن استخدامه اللغة الفصيحة المبسطة، التي تؤدي إلى كشفِ السماتِ الداخلية للشخصياتِ من ثقافة وموقف وفكر.

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص150.

(2) المرجع نفسه، ص152.

(3) المرجع نفسه، ص152.

(4) البراري، تراب الغريب، ص14.

2.2.1.5 الحوار باللهجة العامية

يدور الحديث حولَ قضيةِ العاميّ والفصيح في الكتابة الأدبية. وكان القسطُ الأوفرُ من ذلك الجدلِ حول مسألة الحوار في القصة والرواية والمسرحية، فيعدُّ طه حُسين "من أوائل الذين رفضوا العاميةَ رفضاً تامّاً، غيرَ مقتنع بحجة منْ ذهب إلى أنّ العاميةَ تجسيدٌ للفن الواقعيّ، ورأى أنّ وظيفةَ الأدبِ الارتقاء بالواقع نحو صورة العمل الجميل"(1). والتزام نجيبُ محفوظ اللغة الفصيحة وتبعه يحيى حقّي وآخرون من كتاب القصة والرواية. غير أنّ الحوارَ لم يخلُ عند هؤلاء الكتاب من استعمال كلماتٍ أجنبية ودخيلة وعامية أحياناً(2).

أمّا دعاةُ العامية، فقد فسّروا توظيفها في القصة والمسرحية، انسجاماً مع الأمانة في نقل الواقع، وتقريب لغة الأدب من لغة الناس والمجتمع، وربط عناصر الشخصية المحلية بمستواها الاجتماعي والثقافي، كما فسّروا استخدامها أيضاً بأنّ الكتابةَ للعامة؛ "لأنهم أشدّ الحاجة إلى زاد من الأدب الذي يفهمونه، والكتابة التي يسيغونها، أكثر من أولئك الخاصة الذين لديهم تراث من الفصاحة والبلاغة يفيض عن حاجتهم"(3).

يمنحُ الحوارُ الشخصيةَ القصصية، أحد أبعادها، "فمن المعروف أنّ الفنَ القصصيّ والروائي لا يعرفُ الشخصيةَ عن طريق تصرفاتها فقط بل نستطيع أن نتعرف على أخلاقها أو بيئتها من مجموع الألفاظ واللهجات التي تستخدمها"(4)، والحوارُ باللهجة والألفاظ العامية يعطي الشخصية قدرةً حيةً على التعبير عن المعاني والأحاسيس التي قد لا تستطيعُ الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز. كما أنّ اللغة الأقرب إلى روح المجتمع الذي نعيش هي الأقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها.

ونلحظُ الدور الدلالي والمشهدي والنفسي الذي يتكفلُ به الحوارُ اليومي والمحكي الذي يدورُ بين شخصيتي (حمد وثريا) في رواية (تراب الغريب)، فيرد على لسان ثريا

---

(1) حسين، طه (د.ت)، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص111.

(2) نوفل، يوسف، (1977)، قضايا الفن القصصي، دار النهضة، القاهرة، ص33.

(3) عبد، كاظم نجم عبدالله، (2007)، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، ص22.

(4) الشاروني، يوسف، (1964)، دراسات أدبية، مطبعة المعرفة، ص187.

قائلـة: "إذا فريتْ معك اتقوم الدنيا وما تقعد... وعلى لسان حمد إذ يقولُ جوزك ما حبك، وفوق هاظا هجرك وراح ورا كاملة"[1]، يظهر هنا الحوار ببساطته وعفويته الحالـةَ النفسية التي تخيم على هذه الشخصيات من خوف وتردد، فاستخدم الكاتبُ حواراً باللغة العامية ليتناسب مع البيئةِ البدويةِ التي ينتمون لها محاولاً إيصال فكرته القائلة بأن الخروج على العادات والتقاليد الواقعية شيء غير مألوف، ونقل ذلك على لسان شخصياته (حمد وثريا)، فهي أقل من أن تعمدَ إلى اللغةِ الفصحى، فلجأ إلى استعمال لهجة البداوة التي تعدّ أقرب إلى اللهجات الفصحى.

وفي حواراتٍ أخرى ضمن سردية الرواية وحولَ قضية ثريا وحمد ترد كثيرٌ من الألفاظ التي تسيطرُ عليها اللهجةُ البدويةُ في شكلها، ومضمونها، إضافة إلى وجود بعض الألفاظ الخاصة بهؤلاء الأشخاصِ، مما يُشعر القارئ أنها ألفاظٌ توحي بالبداوة، أكثر منها لغة وسطي. ومن ذلك: "حليلة، طويل العُمر، مرابعي، الحَطّة، خطيفة، عشيرة، الديرة"[2]. فهذه المفرداتُ تكادُ تكونُ محصورةً في اللهجةِ البدويةِ، لهجة أهل ثريا وحمد، كما وتفيدُ هذه الكلماتُ في الكشفِ عن صورة الشخص المتحدث في المشهد والتعرّف إلى الزاوية الحوارية التي يتمثلها.

ومن المشاهد الحوارية العامية، الحوار الذي دار بين نسرين والراوي، الذي يشفّ عن علاقة حبٍّ غير متكاملة، فتقول: "بعد سنتين وأنا أترجاك تجي وما جيت... وبس قلتلي تعالي أنتِ... جيتك ركض"[3]، فقد كان الحوارُ عتاباً موجّهاً من (نسرين) الشخصية المثقفة إلى الراوي لكنه لم يكن متكلّفاً فصيحاً على الرغم من أنه ورد على لسان شخصية مثقفة. إلاّ أن الكاتب عمد إلى الكشف عن حالة نسرين النفسية وهمومها المعيشية والاجتماعية، ومن أشدها الحبّ غير المتبادل، بعيداً عن لغة التكلف وعن التفكير في موضوعات الثقافة والفكر.

وفي الرواية نفسها نجد لقطة تصور حركة حياة البداوة، وعاداتها وتقاليدها المحافظة، ويظهر الحوارُ الذي دار بين جبران ووالده كاشفاً عن تداولهما حديثاً مُستمدّاً

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص126، 127.

(2) المرجع نفسه، ص108، 109، 100، 126، 127، 128، 149.

(3) البراري، تراب الغريب، ص140.

من وعيهما بلحظتهما الحالية التي يعيشانها، وهما يعانيان الهمّ والحزن جرّاء ما حدث لثريا من فضيحة، فيرد على لسان الوالد قائلاً: "وش عليك منها، عيب البنت على أهلها، هم اللي ربوها، إحنا ما علينا من عارها شي، فيردُّ جبران: حامل، أنا ما لمستها من سنة أنا عايفها من زمان، فيجيبه الوالد: أشوا ريت البلا ياخذها، مَليح اللي خلَصتْ منها"[1]. ومن المواقفِ الحوارية التي تصورُ الوعي باللحظة الحالية التي تعيشها الشخصيات، ذلك الحوارُ الذي دار بين سليم واسكندر، الذي تحول إلى خوفٍ وقتل الأبيض عندما عادَ؛ ليبحثَ عن أهله فيرد على لسان سليم: "بعد الناس ما نسيتْ، وش جابه علينا، فيجيبه اسكندر، جاي علشان يموت بينا ويندفن بها الليل، ومليح إنه أجا على واحد منا ما راح لمكان ثاني"[2].

وهكذا كانت الغلبةُ للحوارِ العامي في رواية (تراب الغريب) إذ لجأ الكاتبُ في هذه الحواراتِ العامية إلى التقاطِ التعابير من أفواه الناسِ لقدرةِ هذه اللغة على التعبير عن المعاني والمشاعر والأحاسيس، وما نظن أنّ البراري كان في إمكانه أن يصيغ هذه اللهجة العامية البدوية القريبة من الفصحى والمعبرة، لو لم يكن قد تشبّع بثقافة المكان. وهو ابن البيئة الأردنية الذي ذاق طعمها وألف طبيعتها وعاش مرارتها وعبّر عنها بمخزون لغوي تراوح بين العامية في بعض الأحيان واليومية المحكية في أحيان أخرى.

أمّا رواياتُ البراري (الجبل الخالد، وحواء مرة أخرى، والغربان)، فقد جاء الحوارُ بها فصيحا؟ أحياناً وعامياً مفصّحاً قريباً من اللغة الدارجة أحياناً أخرى. ومن المواقف الحوارية في رواية (الجبل الخالد) ما دار بين خليل وعفاف ذلك الحوارُ الذي يكشفُ اضطرابَ كل منهما في أن يتكشفَ أمرَ هروبهما خارج الديرة، فيرد على لسان خليل: "عفاف هل فكرتِ جيداً نحن ما زلنا على البرّ تستطيعين أن – أستطيعُ ماذا؟ لا تكمل أنّ الشيء الوحيد الذي أستطيع عمله هو أنْ أمضي معك، إذن هاتِ العباءة، الحمد لله إني لم أنسها، ضعي الحطّة على رأسكِ وتلثمي بشكلٍ جيد"[3].

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص152.

(2) المرجع نفسه، ص215.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص53.

ومن ذلك أيضاً ما دار في الرواية نفسها بين خليل والمعلم مشهور إذْ يكشفُ هذا الحوارُ عن تحوّل حالة خليل من صاحب قلبٍ رحيم، إلى غاضبٍ وأكثر عصبية حولَ عمله لدى المعلم مشهور فيردُ على لسان خليل قائلاً: "ما هذا يا معلم مشهور؟ أين مكان عملي؟ –أنتَ تركتَ العملَ ولم تعدْ –كنتُ مريضاً – ليستْ مشكلتي، لا تضيع الوقت واذهبْ في حالك، ليست في هذه السرعة يا مُعلم مشهور –فهناك حقّي أجرتي التي لا تزال في ذمتك"[1].

وفي رواية (حواء مرة أخرى) يوضح المشهدُ الآتي طبيعةَ الحوار التعبيريّ الذي يكشفُ لحظة انفعال البطل بالموقف والتأثر به، فما دار بين صبحي ووالدته حول إكمال دراسته، والاتفاق عليه. إذ تقول: "لا تضغط على نفسك يا بُنيّ... أنا سأعملُ، وأنتَ أكمل دراستك"[2] عندما سمع ذلك غضب وبدأ يقوم بحركاتٍ لا إراديةٍ، فيصرخُ قائلاً: "هل جُننتِ... أنا من سيعمل،هذا قدري... وإن عدتِ تكرار كلامك السابق، سأترك البيت، وأرحل"[3]، لقد انطبع هذا الحوارُ باللغة الدارجة في التداول العادي، وكشفَ عن أنماط التصرّف الحياتي لشريحة اجتماعية تعاني الفقر والعوز.

وأمّا المشاهدُ الحواريةُ في رواية (الغربان) فقد جاءت أيضاً ضمن مستوى العامية الدارجة المفصحة القريبة من الواقع المعيش، مناسبةً لشخصياتِ الرواية ومستوياتها. فقد انساقتْ بعضُ شخصياتها إلى استخدام اللهجةِ الأردنية والفلسطينية الدارجة في الواقع المعيش؛ ولأنه مؤمن بفنية هذا الاستخدام، لم يتردد في استخدام اللغة الواقعية في الحوار.

ومن هذه المشاهدِ الحوارية الهادفة ما دار بين فاطمة وأمّها حولَ علاقتها بحسن فتقول الأم: "اسمعي يا بنت حمد الله.... مين ما كان... لو كان شاريك كان يدق الباب... كبّري عقلك وبدون فضائح"[4]، يكشف هذا الحوار القريبُ من لغة الواقع عن التقاليد الأسرية داخل المجتمع والتربية الصالحة وحرص الأمّ المسؤولة في الحفاظ

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص97.

(2) البراري، حواء مرة أخرى، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص28.

عليها، وعدم اختراقها. وكذلك الحوار الذي دار بين أم حمدي وفاطمة وأمّها ذلك الحوارُ الساخرُ الذي يكشفُ عن سخرية أم حمدي من الأمانة التي كان يمتاز بها ياسر إذْ تُفاجأ بأنه سارقٌ ولصٌّ ومحتال فتقول: "يا خسارةَ الاحترام... ياسر يعمل كل هذه المصائب... وأنتِ يا أم ياسر... سامحكِ الله... ما كان يجب أن تسكتي عنه"[1].

وكذلك ما دار بين أم ياسر وابنتها فاطمة من موقفٍ حواري تعبيري يصور حياة أسرة تنتمي إلى الطبقةِ المسحوقة وتنتظرُ بزوغ الأمل. فهذا ياسرُ عندما تخرَّج من الجامعة كانت الأم تنتظر بفارغ الصبر حصوله على وظيفة، وقد تحقق ما تصبو إليه فعُيِّن في وزارة الأشغال، فتقول مخاطبة ياسر: "مبروك يا حبيبي... اليوم فرح والله لو كنتْ أعرف أزغرد، لجعلتُ الجوقَة كلها تسمع زغرودتي، وضحكتْ فاطمةُ وعلقت، أنا توظّفت قبله يا أمي... ولم أسمع منكِ هذا الكلام يا عنصرية. فتجيب الأمُّ ماذا تعني عنصرية يا بنت؟ أجابت فاطمة تعني بأنك حنونة"[2].

وخلاصة ذلك أن الكاتب لم يجدْ عيباً في استعمال هذه العبارات العامية خاصة وأن شخصياتهِ كانت منتزعة من القرى والبوادي باعتقاده بأنَّ اللغةَ العاميةَ والدارجة تكون بلا شكّ أقدرُ على تصويرها والإبانة عن خواطرها، وإذا كان الموقفُ يحتاجُ إلى بعض العبارات الحية العامية والبدوية، فلا ضير من استخدامها لتوضيحه، لقد جاء الحوارُ في أعماله الروائية في مجمله حواراً بالفصحى الميسرة تارةً، وبالعامية تارةً أخرى، وقد استعمل النوعَ الأخير ليكونَ أميناً صادقاً في نقل صور الحياة بمستوياتها؛ الثقافي والاجتماعي والكشف عما يجول بخواطر الشخصيات. وهذا التوظيف أكسب الرواية بعداً دلالياً ، فجاءت لغة الحوار متنوعة ومتناوبة بين الفصحى والعامية والوسطى.

---

(1) البراري، الغربان، ص58.

(2) المرجع نفسه، ص130.

2.5 شعريّة اللغة

1.2.5 مفهوم الشعرية

عند متابعةِ مفهوم الشعرية عند نقاد الأدب الحديث، نجد آراء وملاحظات مختلفةَ. فيرى تودوروف أن الشعريةَ هي " علم الأسلوب والأدب الذي يسعى إلى مجابهةِ النشاط التفسيري للأعمال الأدبية"[(1)]. ويرى كوهين أن الشعرية هي علمُ الأسلوبِ الشعريّ، والأسلوب هو كلُّ ما ليس سائغاً أو عادياً، ولا مطابقاً للمعيار المألوف، وانزياح بالنسبة للمعيار "[(2)].

ويرى ياكوبسون أنّ الشعريةَ إحدى ميادين المعرفة التي تقاربُ النصوصَ اللغوية، وتربطها بعلم اللسانيات، فهي لديه: "ذلك الفرعُ من اللسانيات الذي يعالجُ الوظيفيةَ الشعرية في علاقاتِها مع الوظائفِ الأخرى للغة، وأن مجالها يكمنُ في استقلالِ إمكاناتٍ اللغة المتنوعة لتخرجَ المفردة عن دلالتها؛ وتقوم بدورٍ يضفي على النص قيمة فنية وجمالية تكسبه خصوصيته وتفرّده[(3)].

ووصفَ كمال أبو ديب الشعريةَ، "بأنها خصيصة علائقية، تتجسّد في النص بشبكةٍ من العلاقات النامية بين مكوناتٍ أوليةٍ خصيصتها الرئيسةِ أن كلاً منها يمكنُ أن يقعَ في سياقٍ آخر دون أن يكونَ شعرياً، لكنه ضمن السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وعليه تكونُ شعريةُ أبو ديب هي التضادُ والفجوة، وهي المسافةُ بين البنية العميقة والسطحية للنص المبدع، فحين يكون التطابقُ تنعدم الشعرية، أو تخفُّ، وحين

---

(1) تودروف، تزفتيان، (1990)، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص12.

(2) كوهين، جان، (1992)، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص15.

(3) ياكوبسون، رومان، (1988)، قضايا الشعرية، ت: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ص77.

تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثقُ الشعريةُ وتنفجرُ في تناسبٍ طرديٍّ مع درجة الخلخلة في النص"[1].

إنّه من الصعوبة الإحاطة بالشعرية بشكلٍ عامٍ أو حصرها في نظرية أو منهجٍ نقديٍّ، فهي تتجاوزُ ذلك إلى تحليل الأعمال الإبداعية بغض النظر عن جنسها أو نوعها، وطرق ووسائل صياغتها، فهي غير ثابتة، بل هي أداة ووسيلة مؤقتة، سرعانَ ما تتحطمُ في نهايتها، وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة. وهكذا نحن أمامَ مفهوماتٍ مختلفةٍ وتصوراتٍ متعددةٍ، وما سبق الحديث عنه هو عبارة عن ملامح عامة للشعرية بمعناها الواسع باعتبارها مجموعة من العناصر والتقنيات التي تشكلُ العملَ الأدبيَّ، وتدخلَه ضمن دائرة الأدب.

تشكّل الشعريةُ ملمحاً بارزاً في لغة "البراري"، ذلك أنّه يحرصُ على خلقَ أجواءٍ شعريةٍ للقراء، حيثُ يجعلُ من الكلمة وسيلة في إثارة خيال المتلقي لكي يتمكنَ من نقله إلى عالمه الشعريّ الذي تسعى لغته إلى خلقه وإشراك المتلقي في الشعور والإحساس به، ونجد الشعرية في بعض رواياته، ولاسيما رواياته (الغربان، وتراب الغريب، وحواء مرة أخرى). وتتحقق بنية اللغة الشعرية من خلال شعرية البناء الروائي وتقنياته التي تشتمل على:

1.1.2.5 شعرية العنوان

يحتلُّ العنوانُ موقفاً مهماً في النص الروائي، فهو بمثابة العتبة التي تقذفُ بنا إلى رحابةِ النص وإضاءة ثناياه. لذلك يحظى بأهميةٍ خاصةٍ بالنسبة للكاتبِ والمتلقي على حدّ سواء؛ لأنه محورُ النص وملخصه، يوجّه قراءة الرواية، فتظهر الروايةُ جواباً عن الأسئلةِ التي يثيرها العنوانُ، "لذلك فهو رأسُ الشيءِ وذروتُه التي يستدلُّ بها عليه"[2].

تختلفُ العناوينُ في قدرتها الدلالية والتوصيلية، كما تختلف في معانيها، ومدى ارتباطها بمضمون النص، ولكنها "تعدُّ إشارة ذات قابلية؛ لدمج سواها في فضائها

(1) أبو ديب، كمال، (1987) ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، سوريا/ لبنان، ط1، ص14.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنّ/عنن.

والاندماجُ في فضاء سواها"[1]، فالعنوانُ عتبة النص، تدخلُ معه في علاقة تفاعلية، إضافة إلى وظائف أخرى يؤديها، من حيثُ قبوله للتأويل والتساؤل، ويخلقُ انتظاراً من نوعٍ ما تتلبسه الحيرةُ والترددُ، والمفارقةُ؛ ويشي، ويحيّر بحسب المعرفة التي يخلقها".

ولا تستغني الروايةُ عن العنوانِ الذي يميّزها، إذْ يُشار به إليها، ولا يكونُ اختيارُ الكاتبِ لعنوان عمله اعتباطياً، فلا بُدَّ أن يمتلكَ بعداً إيحائياً للمدلول. ومما يلاحظ على عناوينِ روايات الكاتب، أنها جميعها تحتمل دلالاتٍ مفتوحةً غير محددة، ولعلّ دراسةَ عناوين "البراري" حسب تسلسل كتابته للروايات، وتاريخ نشرها، قد يساعدنا في محاولة فهم نهج الكاتب اللغوي، من خلال كلماتها عناوينها التي تكون البداية التي تقودنا، لنتعرفَ على محتوى النص. فـ" النصُّ لا يتولّد من العنوان، وإنما العنوانُ هو الذي ينبثقُ من النصِّ"[2].

ونبدأُ من عنوانِ روايته الأولى "الجبل الخالد"، هذا العنوانُ القصير المكثّف، يضعنا منذ البداية في حيرةٍ وقلقٍ عما تستوحيه هذه الروايةُ من مضامينَ، فهل الجبل الخالد هو مكان متخيل؟ أم هل هو رمز للخلود من خلال الأرض؟ ولعل المغزى من عنوان الرواية "الجبل الخالد" هو رمز لتخليد ذكرى أسرة خليل الفقيرة، وخاصة ذكرى المرأة العظيمة، الممثلة بأمّه وزوجته الحبيبة، عفاف، فنقشَ عبارةَ الخلود وهي، "من أجل خلود هذه العائلة كانت غابةُ الجبل الخالد، هذه هديةُ أحد أفرادها لهم، حتى لا تُنسى"[3].

لقد كان عنوانُ رواية "الجبل الخالد" متلاحماً فنياً ومضمونياً مع النص الروائي بحيثُ يكملان بعضهما بعضا، ويتجسّد العنوانُ في كثير من المواقعِ داخل النص الروائي، وتظهر في ثنايا النص الكثيرُ من الإشاراتِ التي تدفعُ باتجاه توجيه هذا التأويل على غيره. فهذا الجبل الذي استطاع خليل تطويعه يبدو: "غابةً حقيقيةً،

(1) الجزاز، محمد فكري، (1998)، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص40.

(2) الغذامي، عبدالله، (1985)، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، ص261.

(3) البراري، الجبل الخالد، ص146.

أشجارها كبُرتْ بسرعةٍ، وكستْ قمة الجبل إنّه شيء لا يُصدقُ"[1]، كما يرد العنوانُ خلال ثنايا النص أيضاً، فكان حُلماً يُراود خليل في صحوته ونومه؛ ليبحثَ عن جذورِ عائلته: "في حِضن هذا الجبلِ الصامتِ الذي سيمنحُ الخلودَ لعائلتهِ"[2]، في مكان لا متناهي ولا يخضع لسلطة أحد.

ونجد أيضاً عنوان الرواية الثانية "حواء مرة أخرى" متعدد الدلالة، إذ يحمل دلالة دينية مشيراً إلى علاقة حواء بآدم بطريقة إيحائية تسهمُ في توجيه تلقي القارئ للنص الروائي، في أنّ حواء كانت سبباً لخروج آدم من الجنة، لكن المغزى في هذا العنوان مختلف، فإنه يشخص جدلية الرغبة والحذر في المرأة ومنها، فالبراري أراد أن يقولَ لنا إنّ سببَ شقاءِ الرجل في كل الأحوال هو المرأة الوصوليّة الغادرة.

كما ويشيرُ العنوانُ إلى وعيٍ ثقافيٍّ منفتح على الفكر الإنساني وعلى نصوص أخرى. وكما يشيرُ أيضاً إلى السخرية وتوليد الحسّ المأسوي الذي يعيش به البطل صبحي بقوله: "هذا الرجلُ هزمته امرأة"[3]، فالمرأة قادرة في التأثير على حياة الرجل سلباً وإيجاباً.

ونلاحظُ أن عنوانَ الرواية الثالثة جاء بدلالاتٍ مختلفةٍ عن الرواياتِ السابقة، فروايةُ "الغربان" على الرغم من أنها تشتركُ مع العناوين السابقة في دلالةِ عناوينها المفتوحة، ورمزيتها وتكثيفها ومفارقتها، والسير على نفس السلسلة اللغوية التي يبني منها "البراري" عناوينه إلاّ أنّ غرابة الموضوع الذي طرحته الرواية وعلاقته ببعض القضايا الأسطورية، جعلتْ عنوان الرواية ينحو تجاه مفردة واحدة وبنية مجازيةً تفيضُ إيحاءً، وتكتنزُ بالطاقة التشكيلية، وتختزل النص الذي تسبقه، وتحمل في طياتها تناصّاً مع قصة شعبية جمعية، قصة غراب البين –كما سبق–.

ورواية الغربانُ تبدأُ من دالّ العنوان، حيثُ الاشتغالُ على ترميزٍ، أو أسطرةِ المفهوم كإحالة إلى غراب البين الذي لا يتركُ سوى الشَّر والأسى والموت، ويكشفُ عن فانتازيا الواقع وهشاشته معجوناً بالأسئلة المغلقة على صعيد الوجود والحياة، لذلك لم يضعْ

---

(1) البراري، الجبل الخالد، ص147.

(2) المرجع نفسه، ص141، 142.

(3) البراري، حواء مرة أخرى، ص8.

الكاتبُ اسم "الغربان" عبثاً، فالسوادُ المتحركُ والمكروه دائماً هو صفة الأماكن غير المحبوبة. فجاء العنوانُ مرتبطاً بالمضمون إذْ إنَّ كلَّ شخصياتِ الرواية وأحداثها تعاني الانهيارَ الضمني والتفكيك الاجتماعيّ، وسوءَ التواصل، فكان العنوان دالاً على أبطال نصّه المفجوعين، حتى من امتاز منهم بقوة التحدي. كأن غرابَ البين توالد في أبطاله وترك شؤمه وشروره وأساه بهم، وأصبح قدراً يلاحقُ من يقع خارج دائرة الضمير والأخلاق. فهذه هي دلالةُ الحياة السوداوية.

وهكذا، فعناوينُ الروايات السابقة تتركُ لنا مجالاً واسعاً للتأويل، وكذلك عنوان رواية "تراب الغريب"، الذي جاء مركباً إضافياً من الناحية اللغوية، يحملُ مدلولاً فلسفياً هو الحياة والموت (الاغتراب الروحيّ والجسدي) في واقعٍ مأزوم، مليء باليتامى والمهمشين، والكاتبُ يعلنُ الانتماءَ لهذه الفئة. لذلك اختار عنوانَ روايته "تراب الغريب". فكلمةُ تراب تشير إلى بدء الخلقِ ونهايته، تفوحُ منه رائحةُ المدافن والنهايات المجتزأة، وهو علامة التواصل الحسّي الوحيدة بين الحياةِ والموتِ إذْ عند حفر أيّ قبر لا وجود إلا للتراب.

لقد أدتْ عناوينُ روايات البراري وظائفَ هامةً بالنسبة للقارئ والسامع من حيث جلبُ انتباه كل منهما وشدهما إلى الموضوع، وهذا السامع أو المتلقي هو ابن الواقع المشبع بمشكلاتهِ الاجتماعيةِ، وقد يكون هدفه تلميحاً بأيسر القول عمّا يحتويه النص، من حيثُ ارتباطهُ مع بقية عناصر العمل الفني، فهو أولُ ما يقع عليه السامع وإذا كان حسن السبك سهلاً أقبل السامعُ عليه إذ كان ملائماً للذوق والعرف الاجتماعي. وهذه الصفة تنطبقُ على عناوين "البراري" إضافة إلى ما امتازت به من لُحمة فنية ومضمونية مع النص الروائي، فبرز العنوانُ بألفاظ موحية وشعرية نجد الاستهلال قد حاز على جوانبَ من الشعرية بشكلٍ يحتلُّ مكانةً ملحوظةً في استهلالات الكاتبِ وشعرية الاستهلال هو النموذج الثاني لنماذج شعرية لغة "البراري".

2.1.2.5 شعرية الاستهلال

يحوي النصُّ الأدبيُّ في بنيتهِ على محطاتٍ بارزةٍ "تدفعُ السردَ إلى الأمامِ، وتعمل على توجيه المتلقي إلى كيفيةِ تحليلِ رموزه، وتصريفِ إشاراته، ومن هذه المحطاتِ

وأكثرها خطورةً ما اصطلح عليه ببينةِ الاستهلالِ أو البداية؛ فهي تشبه النواة المخصّبة التي تتحولُ خلال العملية الإبداعية إلى جنينٍ، ثم إلى كيانٍ كاملٍ"[1]، لذلك يجبُ أن تتضمنَ هذه البداياتُ ما يقنعُ المتلقي بالنص الروائي، وتعمل على إغرائه وإثارة اهتمامه وشده إلى متابعة النص الروائي حتى نهايته.

إنّ الاستهلالَ بنيةٌ استراتيجيةٌ مهمة يتمُّ العبور منها إلى مختلف مسالك النص، "ويرتبطُ بمكونات البنية السردية للرواية، وخاصة عنصري الزمان والمكان؛ ولهذا فإن كانت بنيةُ النصّ مكانية رأيتَ تفوّق المكانَ على الزمان في الاستهلال، وإذا كانت زمانية، رأيتَ تفوق الزمان على المكان فيها"[2]، وهذه البنيةُ آتيةٌ من محتوى النص وأسلوبه، وهما اللذان ولّدا مفرداتِ الاستهلال، "وأن هذه المفردات تمتّد داخل النص لتولّد صوراً ومفرداتٍ جديدةً"[3].

تفيُد لغةُ المقدماتِ حين يقدّم الكاتُب روايته إمّا بنقل أقوال على ألسنة إحدى الشخصيات الروائية، أو عن طريق نقل نصوصٍ من كتّاب، أو نقادٍ آخرين، أو بنقل حدثٍ له علاقة مباشرة بحبكه. فهذه التقنيةُ مأخوذةٌ من حقل ثقافة الكاتب الأدبية الخارجة عن النص الروائي، وقد استخدم البراريُّ هذه التقنية حيثُ جعلها تميز خطابه الاستهلالي، فيقومُ في بعض رواياته بوضع نصٍ مختارٍ مقتبسٍ من إنتاج مؤلفين آخرين يستخدمه مقدمة تمهيدية مناسبة لموضوع الرواية وحبكتها.

ويمكننا أن نقول إنّ البراريّ قد وضع مقدماتٍ تمهيديةً كمغزى أولى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمحتوى النص، أو كتمهيدٍ فكريٍّ أو نفسيٍّ أو أدبيٍّ للولوج إلى عالم النص. وقد جاءت هذه المقدماتُ التمهيديةُ في روايتي (الغربان، تراب الغريب)، أمّا بواكيره الأولى؛ (الجبل الخالد، وحواء مرة أخرى) تغيب بها المقدماتُ التمهيديةُ؛ لأنها نصوصٌ لا تحتملُ الترميز والإيحاء لقربها من الواقع، وبينتها الفنية تستدعي أحداثاً متسلسلة بعض الشيء.

---

(1) النصير، ياسين، (1993)، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، ص7،

(2) الجزاز، العنوان وسميوطبقيا الاتصال الأدبي، ص124.

(3) النصير، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص13.

ومقدمةُ واستهلال رواية "تراب الغريب" تحمل لعلي بن أبي طالب –كرم الله وجهه– وهو: "الناسُ نيام، وإذا ماتوا انتبهوا"[1]، فهذه العبارةُ النثريةُ، اقتطفها من أعمال تاريخية أدبية؛ لتثري سياق النص والتفاعل معه، أو بغرض تنوير القارئ إلى معنى هذه الافتتاحية وارتباطها بالحبكة، فهذه الافتتاحية تعني أن الموتَ لا ينهي الحياة، فالشخصيةُ تنمو كلما تحدثنا عنها بعدَ الموتِ، فعندما ماتتْ ثريا، لم تنتهِ حكايتها، لكن الناسَ أكملوا حكاياتها بعد موتها، وكذلك الأبيض عندما مات فلم تنتهِ حكايته، بل بقيت التساؤلاتُ تكمل حياته، أين قبره؟ وكيف مات وهل هو موت حقيقي أم غير ذلك؟.

وبالنسبة للغةِ هذه الافتتاحياتِ؛ فإنها جاءت مطلقة اللغة غير سردية، وأكثرها شعرية الإيحاءات والدلالة، "فإذا نجحَ الروائي في هذه الافتتاحية، فإنه بالتالي يستطيع أن يشدَّ القارئ إلى متابعة القراءة، وإلاّ فإنَّ العلاقةَ بين العمل والمتلقي تصبحُ اغترابية، حتى وأن تابعَ القارئُ النصَّ وأنهاه"[2]. فالبراري حاول شدّ القارئ والسامعَ بهذه العبارة؛ ليكونَ تمهيداً إلى افتتاحية أخرى، بحيثُ ينقلنا إلى استهلالٍ ثانٍ يوظّف به أحد النقوش كبنيةٍ استهلاليةٍ للروايةٍ وهي: "اللعنةُ على كل من يقتربُ من هذه الأرواحِ أو يحاولُ إزعاجها"[3]، فهذا نقشٌ مفقودٌ من مقبرة توت غنخ آمون؛ ليكونَ تمهيداً للقارئ واستعداداً للدخول إلى منطقةِ حياة وموت.

وعند الولوج إلى العبارة الأولى في نص رواية "تراب الغريب"، "هذا قبري"[4] نجد الكاتبَ يبدأ روايته بهذه العبارة المكثفة، التي تحمل دلالاتِ الميثولوجيا والموت والصور المرعبة له. إذ تشيرُ إلى قبر ثريا، "ذلك القبرُ من حجارة متكومة ترك السحابُ عليها

---

(1) القاري، الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة، ص250.

(2) حسين، سليمان، (1999)، مضمرات في النص الخطابي دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص378، 379.

(3) البراري، تراب الغريب، ص11.

(4) المرجع نفسه، ص13.

بقايا بكائه الطويل، القطراتُ منزلقةً الواحدة تلو الأخرى، والأعشابُ الشتائية تطلُّ من بين الشقوق والحواف"[1].

أمّا في رواية (الغربان) فتختلفُ بنيةُ استهلالها عن الروايات السابقة، إذ نجد الكاتب قد اقتبسَ أبياتاً شعريةً استهلَّ بها روايته، وإننا إذ نرى أن تضمينَ الشعر في أعمالٍ نثريةٍ ليس بالجديد على الأدب بعامة، فالاقتباسُ والتضمينُ مفردتان نقديتان تتيحان للنثر استيعاب الشعر، أو استيعاب مفردات أدبية أخرى، تشكل في محتواها جزءاً من النص الجديد. دون أن تؤثرَ في بنيته الحكائية. إذ يحتلُّ الشعرُ حيّزاً في الرواية العربية والمحلية الحديثة، ويتداخلُ النصُّ الشعريُّ واللغةُ الشعرية، ويمتزجان بثنايا الحديث الروائي، وإذا كان سرد الحديث وسيلةً إلى إيصال الفكرة المركزية للرواية، فإنّ اللغةَ الشعرية تضفي على البناء اللغوي العام أثراً يكمل من إيقاعها وصورتها ورموزها.

لقد استهلَّ الكاتبُ رواية الغربان بأبياتٍ شعرية اقتبسها من قصيدةٍ للشاعرِ (إيليا أبي ماضي) بعنوان (الطلاسم) لاتفاق هذه الأبيات مع حياة البشر. فالكل لا يدري أين يذهب؟، وأين مصيره ومن هذه الأبيات:

"جئتُ لا أعلمُ من أينَ، ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدامي طريقاً، فمشيتُ
وَسأبقى ماشياً، إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيفَ جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي...؟ لستُ أدري"[2].

تحملُ هذه الأبياتُ كثيراً من الرفضِ والتمردِ والحيرة والقلق، ومناجاة للمجهول، الاستهلال بها يلخّص لحظة الصراع الأساسية التي تعصفُ بالشخصياتِ الرئيسة في الرواية، ويكشفُ عن تكوينها النفسيّ وقلقها وحيرتها تجاه ما يقع لها من أحداثٍ، وتتضحُ العلاقةُ بين الثيمات الشعرية الواردة في قصيدة الشاعر إيليا والشخصيات الرئيسة في الرواية على النحو التالي:

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص13.

(2) أبي ماضي، إيليا، (1982)، الديوان، (قصيدة الطلاسم)، تصدير سامي الدهان، دار العودة، بيروت، ص156.

– جئتُ لا أعلم من أين، ولكني أتيتْ.

تبدأ رؤيا الكاتب المليئة بالحيرة والقلق الملازم لشخصيات الرواية. فكل من (نعيم وفاطمة) اللّذين يجهلان الأسرة والمصدر الأمومي الذي جاءا منه. فنعيُم يعتقدُ أنّه ابن السيدة مريم، وفاطمة تعتقد أنّها أختْ ياسر، فتصرخُ في موضع من الرواية قائلة: "إنه كخرافة مجيئنا وذهابنا دونما معنى تدركه العقولُ"[1].

كما ويردِ عباراتٌ أخرى ترتبطُ بحجمِ المعاناة والإشكالية الوجودية التي تقعُ فاطمة تحت وطأتها، ومن ذلك قولها: "أكره هذا الوجود... أكره هذا العالمَ، فمتى يتركني، متى يرحلُ عني، لا يمكن أن اكتشف بأنّ حياتي كلها خديعة"[2].

– أبصرتُ قدامي طريقاً فمشيتُ!

هذا هو حالُ (حسن) عندما تركَ والده غاضباً عازماً على عدم الرجوع قائلاً: "إذا غادرتُ المخبزَ سيفتحها اللهُ عليَّ، سرتُ لا أعرفُ إلى أين؟"[3]، ثم يلتقي بالسيدة حنان ويدير شركتها، ويتحول إلى رأسمالي، ينتهز الفُرص غير عابئ بحب فاطمة. وكذلك حال (سعاد وعيسى) اللذين اختارا المضي لتنفيذ رغبات (الست مريم)، فكان مصيرُ سعاد "الموت بحادث طريق"[4]، ومصير عيسى أنْ بُترتْ قدماه " وأصبح عاجزاً يجرُّ نهايته الأكيدة"[5]. كما هو حال (محمد أبو سليمان) مع النساء اللواتي صادفهنَّ في طريقه فوقع ضحية جسد المرأة.

– وسأبقى ماشياً إن شئتُ هذا أم أبيتْ!

وتنطبق هذه الثيمةُ على (أم ياسر) التي تعرف حقيقة ما جرى معها من استبدال المواليد الذكور بالإناث، ومع ذلك تبقى صامتة وترضى بقسمة الواقع مكرهة، فعندما نُفذ حكم الإعدام بياسر، صرخت بحزنٍ شديدٍ، لكن فاطمة تحاول تهدأتها قائلة: "ياسرَ

---

(1) البراري، الغربان، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص86.

(4) المرجع نفسه، ص179.

(5) المرجع نفسه، ص170.

سيعودُ، وعندما تهدأُ تقولُ ونعيمُ هل سيعود؟"[1]، فتذهل فاطمةُ من كلماتها فتقول: "أمي تسألني، إذنْ فهي تعي القصةُ، تدركها، لا يا أمي، أرجوكِ لا تصدقيهم فكلهم كذّابون، عيسى معتوه عكازته تكذبه، وأم نعيم مخادعة، أنا أعرفها أكثر منك أما نعيم وياسر..." [2]، عندها تتذكرُ عملية التبديل التي قام بها عيسى وسعاد بطلبٍ من الست مريم تبكي دون وعي.

– كيف جئتُ، كيف أبصرتُ طريقي... لستُ أدري.

وتمثّلَ ذلك في نفي (أم ياسر) معرفة ما يجري، فبعد أن "وعتْ كلَّ شيءٍ، لم تعدْ تعرفْ شيئاً، ولم تميز ما يجري فقدت عقلها"[3]، ثم فاطمة تعيش حالة من اللاإرادية والشك في وجودها (هل أنا موجودة فعلاً ووجودي وهم"[4]، وكذلك المواجهة الوجودية نفسها التي يعلنها (ياسر) بروح عبثية ويصرخُ بها في وجه القاضي أثناء مثوله للتحقيق قائلاً: "شددتُ يدي على قصباتِ القفص الحديديّ، وكأنني أريدُ شنقه وأجبته بقرفٍ: لا أدري"[5] في حين يخاطبُ حسنُ صديقه إبراهيم لحظة خروجه من فرن والده فيقول: "لا أستطيُع أن أخبركَ إلى أين أمضي لأنني أنا نفسي لا أعرفُ"[6]، وهكذا نلاحظَ أن الشخصياتِ الرئيسة في الرواية تقع تحتَ صدفةِ المجهول، وتغرق في بحرٍ متلاطمٍ من قلقِ المصيرِ، فهي شخصياتٌ محكومةٌ للقدر الاجتماعي والإلهي.

إنّ مفهومَ النقاد للشعرية وتطبيقهم على الشعر لا ينفي عدمَ وجود مظاهر الشعرية في لغة الرواية، فهم يصرّحون بأننا نستطيعُ دراسةَ مظاهرَ الشعرية في لغة الرواية، ولكنهم وجدوا مادةً أكثر غنى وثراء في الشعر. وعلى الرّغم من ذلك استفادت الرواية الحديثةُ من لغة الشعر وذلك بما تحدثه من خلخلة عبر اللغة لخلق لغة جديدة تتقصّد ضمناً أو علناً إظهار معانٍ وحقائق جديدة. بعيدة عن الجانب التقريري الإخباري.

---

(1) البراري، الغربان، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص73.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) المرجع نفسه، ص13.

(6) المرجع نفسه، ص27.

3.1.2.5 تعدد الأصوات

اتّجه بعضُ الكتاب في تجاربهم الروائية إلى الانتقال من صنفِ الرواية ذات الصوت الواحد إلى الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)، الانتقالٌ من لونٍ سرديٍّ تهيمنُ فيه رؤيا فرديةٌ أحاديةٌ للمؤلفِ أو للبطلِ المركزي إلى منظورٍ تتعايشُ فيه العديدُ من الرؤى والأفكار.

أمّا عن المستوى النقديّ لمصطلحِ البوليفونيّ متعدد الأصوات في الرواية، "فيعودُ الفضلُ إلى الناقدِ الروسيّ ميخائيل باختين أثناءَ دراستهِ لشعريةِ روايات دستويفسكي"(1)، معارضاً الأسلوبَ المناجاتي للكتابة الروائية، "لأنّه لا يسمحُ بظهور متكافئ للإيدلوجيات في ثناياه، ولا يعكسُ حقيقة اللغات الاجتماعية المتعددة الموجودة في الواقع، والكاتب وطرح شكلاً بديلاً هو الروايةُ الحواريةُ متعددة الأصوات، استقى أسسها من الإنجازاتِ الروائية للكاتب الروسيّ دستويفسكي الذي يعدُّ في نظرة مبدع الرواية المتعددة الأصوات"(2) ويتميّز هذا النوعُ من الرواياتِ بأنه ينتهي دون أن يُفرضَ على القارئ رأياً محايداً، فالإيديولوجياتُ والشخصياتُ تتمتع بالحضور والقوة، ونتعرّف على إيجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة دونما تدخل من الكاتب أو توجيه للقارئ بتحسينٍ أو تشويه صورةٍ شخصيةٍ معينةٍ.

وكاتبُ الروايةِ متعددة الأصوات مطالبٌ بأن يعمقَ بحثَهُ ورؤيتهُ ليتمكنَ من تقديم التصوراتِ المتعددةِ بشكلٍ متكافئ، حتى يضمنَ تعدديةَ الأصوات والرؤى. وفي السياق نفسه ترى يمنى العيد "أنّ الروايةَ المتعددةَ الأصوات، تعبّر عن درجةٍ عاليةٍ من الوعيّ الشموليّ بالواقع؛ لأنها تحقق نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الرواية"(3)، وبذلك يتخلّى المؤلف عن التحدثِ نيابة عن أبطاله والتعليق على أفعالهم تاركاً مسافةً بينه وبينهم، متعدد الرؤى والأفكارُ.

---

(1) باختين، ميخائيل، (1986)، شعرية دستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص11.

(3) العيد، يمنى، (1986)، الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، ص177.

وبالإضافةِ إلى تعددِ هذه الرؤى والأصواتِ، فإنَّ ما يخلقُ حواريةَ الرواية –في نظر باختين– هو تعددُ الأساليبِ واللغاتِ المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية، "فكلُّ شخصيةٍ في الرواية تحافظُ على لغتها الاجتماعية، وأسلوبها الخاص، وتقتطعُ مسافةً خاصةً بها أثناء الخطاب الروائي، لتتكلمَ بصوتها الذي يشخّص لغةً اجتماعيةً، ويحيل على فكرةٍ معينةٍ، مجالها يتحدّد عن طريق الحوارِ، فتحتاج لأن تكونَ مسموعةً ومفهومةً، ومجاباً عنها بأصواتٍ أخرى، صادرة عن أشكالِ وعيٍ أخرى، فالفكرةُ كالكلمةِ ذات طبيعةٍ حواريةٍ"(1).

وتعدّ الروايةُ البوليفونيةُ (المتعددةُ الأصوات) من أكثر الأشكالِ الحداثية شيوعاً وقد جاءتْ تعبيراً عن ضجر الروائي بوحدة الصوت والسرد في الرواية التقليدية. ويمكن لنا أن نجملَ دلالةَ هذا الانتقال في النقاط التالية:

1. تخلّص الروائي العربي من البعد الديكتاتوري الذي يعوّل على المعرفة الكلية، وانفتاحه على منظور تعدديّ يعترفُ بالحقوقِ الكاملة للشخصية في التفاعل والصراع بحريةٍ وفق منطقِ الجدل الاجتماعي.

2. العنايةُ بتقديم عددٍ كبيرٍ من الشخصياتِ والأصواتِ الروائيةِ في فضاءِ الخطاب الروائي.

3. ظهور خصائصَ جديدةٍ للسرد تتمثلُ في التقليلِ من سيطرةِ السرد الخارجي المرتبط بالراوي كلي العلم، أو بالذات الثانية للمؤلف، وسيطرة السرد بعدد من الرواة والشخصيات الروائية التي لها حضورها الفعلي أو الهامشي في التجربة الروائية"(2).

ولقد استفادَ البراري من هذه التقنية الجديدة في جميع رواياته باستثناء روايته الأولى (الجبل الخالد) تلك المحاولةُ الروائيةُ الأولى، التي جاءت على بناءٍ فنيٍّ يمتاز بعبء السرد دون اللجوء إلى التقنياتِ الحديثةِ، فالزمن منسق تنسيقاً رتيباً، وخاضعاً لمعقولية الأحداث.

---

(1) باختين، شعرية دستويفسكي، ص125.

(2) ثامر، فاضل، (1995)، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع121، ص71.

تمكّن البراريُّ من تغيير أسلوبه الروائي الخاص الذي يحمل آثارَ الروايةِ الكلاسيكيةِ والتراثَ العربيَّ. فاستخدم في رواياته تعددية الأصوات أو ما يسمّى (بوليفونيا) فبدت رواياته أكثر أدبية من غيرها من أنواع الكتابات الأخرى. يصوغُ لغتَها بحيثُ تكونُ متحررةً من سيطرة الروائي، فهذا النوع يفضله باختين وبارت إذ يقول رامان سلدن حول هذا الموضوع: "إنّ باختين يشبه بارت في إيثاره للروايةِ المتعددةِ الأصوات، ويفضل كلا الناقدين الحريةَ واللذةَ على السلطة واللياقة"[1].

ويبدو أنَّ البراري يفضلُ هذا النوعَ من الرواية، ففي رواياته (حواء مرة أخرى، والغربان، وتراب الغريب) يحشدُ عدداً من الأصوات والرواة، لكنَّ على الرغم من هذا الحشد، فإن القارئ لا يشعرُ بأي اضطرابٍ أو خللٍ، ففي رواية (تراب الغريب) تتناسل المواقفُ والأحداثُ والعلاقاتُ في مئتي وعشرين صفحة يتخللها عددٌ من الشخصياتِ المحورية (نسرين، صفاء، ثريا، سعدي، عصمت، جابر الثعالبي، الراهبة، اسكندر وغيرهم) على أنّ شبكة العلاقاتِ الروائية تشيرُ إلى أنّ الرواية لا يهمها تصنيف الشخصياتِ على هذا النحو، بل يهمها أنْ تطرحَ أصواتاً روائيةً تعبّر من خلالها عن رؤيا جماعية معينة.

لم يكن يقصدُ الكاتب بناء رواية تعتمد على شخصياتٍ رئيسةٍ تعينها الشخصياتُ الهامشيةُ على الوضوع والتبلور، وتحديد المكانة الاجتماعية في العالم الروائي، بل يقصد إلى جعل أصواتِ الشخصياتِ الرئيسة عاليةٍ في الرواية؛ لتعبّر عن رؤى وشرائح اجتماعية وطبقية وظروف، تمرّ بها. فلكل شخصيةٍ صوتها الخاص داخل الرواية تعبّر من خلاله عن موقفها الفني، وتسهم بوسطتهِ في رؤيا الرواية. وقد حرص البراري في هذه الروايةِ على بناءِ الأصواتِ من خلال علاقة الشخصيات بالراويِّ واعتماد تقنية التجزئة بتحويل المسار السردي الصوتي الواحد إلى مساراتٍ سرديةٍ صوتيةٍ متعددةٍ يصلُ بينها موقعٌ يعتمدُ خطةً سرديةً قوامها التناوبِ بحركات تنقل (ذهاب وإياب) بين الشخصياتِ، فالأنا –الراوي تتواصلُ مع بعض الشخصياتِ في الواقع المروي.

---

(1) سلدن، رامان، (1996)، النظرية الأدبية المعاصرة، ت سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص11.

وعند قراءة رواية تراب القريب تتحد فصولها بعددٍ من الشخصيات: الأنا– الراوي وثريا وصفاء وأيوب وجابر الثعالبي ونسرين، وليلى وعصمت وعبد الله وسعدي وعزيز الحائر وعماد القبابي، كما تتفتحُ هذه الفصولُ على فصولٍ فرعيةٍ وشخصياتٍ أخرى بخيوطٍ أدقَ سُدىً في بنية النسيج السردي العام.

1. الأنا: الراوي

يحضرُ الأنا في مُجمل فصول الرواية وعلى امتداد المسار السردي، فهو بمثابةِ الرائي الدائم على جميع الشخصياتِ والأحداث، الواصل بينها رغم الانقطاع الذي ساد بنية الرواية بحدث الموت المتكرر. وتقتضي البوليفونيةُ في الرواية أن يحصلَ الاحتكاكُ بين الأصواتِ، فيتواصلُ الأنا الراوي مع مختلفِ الشخصياتِ ضمن عالم الرواية، فإنَّ له عالمَه الخاص الذي يعودُ بنا بدءاً إلى طفولةِ الاسم إلى "الرجلِ الأبيضِ الذي ماتَ فقيراً"(1) والحكاياتُ التي دارتْ حولهُ، وأبي النور، الرجل الذي نصّب نفسه "حارساً للكنوز الأثرية"(2) ومغارة الأبيض والتابوت الحجري وكوابيس الطفولة تأثراً بحكايات الرجل الأبيض، وزيارة فتنة العرّافة، وموت الأم.

وينشأ الأنا– الراوي داخل عالمٍ مسكون زاخر بعلامات الموت، إذ يشقى منذ البدء بوقائعهِ الصادمةِ، ويمتلئ في الداخل برموزه وخيالاته وكوابيسه، فتبدو ذات الأنا– الراوي محاصرة بالرعبِ من الموت الذي يترصّدُ حركة الموجود حيثما سار وإلى أين اتجّه، وكذلك ينزعُ في نفسِ الأنا الراوي منذ الطفولة رعبَ المكان الموحش وإن تعددتْ مواطنه واختلفتْ مشاهدهُ.

2. الأنا: الراوي وثريا

عندما يستعيدُ الأنا– الراوي ماضي الطفولة يتأتي صوتُ ثريا وتنبثقُ سيرتُها وسيرةُ عشيقها وزوجها جبران من تحت أنقاض الأعوام السابقة، فيلجُ لسانُ ثريا بمختصرِ العلاقة بين الحياة والموت ضمن تعريف الموت: "القسوةُ ليست في الموت، الموتُ شهوةٌ لا بُدّ أن تأخذنا... القسوةُ أنْ تسجنَ روحك في مدفنٍ قصيٍّ موحشٍ، لا تسامرُ

(1) البراري، تراب الغريب، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص28.

غير البرودةَ وظلمةَ الليالي التي لا تستفيقُ، تعيشُ موتك هكذا غريباً كريهاً، بعيداً حتى عن الذاكرة، إنني ممحية تماماً"[1].

ثم تنفتح شخصيةُ ثريا على شخصيةٍ فرعيةٍ أخرى تساندها بصوتها؛ على حدّ قول باختين الذي يرى أنّ: "صوتين اثنين أو أكثر هما الحد الأدنى للحياة، والحد الأدنى للكينونة"[2]، فثريا تنفتحُ على رجل آخر (حمد) "في مغارة بعيداً عن الأنظار"[3]، وهناك ينتج الحمل، فلا منقذ لها "إلاّ الفرار إلى دير بنابلس بمساعدةِ الخوري"[4]، بعيداً عن غضب الزوج والانتقام لشرف العشيرة، ثم تتواصلُ مع أصواتٍ أخرى وحواراتٍ متعددةٍ شملتْ، الشيخَ الذي احتمتْ به، وأبو سليم، واسكندر ووالد جبران تلك الأصواتُ التي أسهمت في بناءِ أحداثِ القصةِ وعملت على نقلِ أفكار وهموم مشتركة.

3. الأنا: الراوي وليلى

يمثلُ حدثُ دفن ليلى دلالةً أخرى للموت باعتباره تجربة وجودية للأنا– الراوي ومختلف شخصيات (تراب الغريب)، وكأننا بهذا الدفن المجازي الذي أُريد به المداواة السحرية بين فقدان الحياة في جسد ليلى وإمكان الاستمرار في البقاء، لتنتصرَ إرادةُ الحياة. أصبحت ولكن بعد هذا الدفن اصبحت تعاني حياةً باردةً فاقدة للمعنى، إذ يتذكر فظاعة الموقف عند "استيقاظها فجأة في ظلمةِ القبر"[5]، لتظلَّ سجينة هذه الذكرى وجسدُها الذي ظلَّ كما هو طفلياً نحيلاً غير قادر على النمو وإذْ مفهوم الحياةِ لدى ليلى ينشأُ عن لحظةِ الدفن ذاته فتقول: "إنّ الموتَ هو الذي وهبني الحياةَ... الموتُ ليلة واحدة دفع عقلي للنمو بسرعةٍ"[6].

يظلُّ حدثُ الدفن ماثلاً في ذاكرةِ ليلى ملازماً لحياتها، لا تقدرُ على تجاوز آثاره العميقة، إذ تزور قبرها مراراً وتكراراً وتحتفي بعظام الموتى ووحشة المكان –المقبرة.

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص14.
(2) باختين، شعرية دوستويفسكي، ص366.
(3) البراري، تراب الغريب، ص126.
(4) المرجع نفسه، ص127.
(5) المرجع نفسه، ص51.
(6) المرجع نفسه، ص52.

فكل ذلك يمثل نصاً ضمن بنية سردية تقومُ على بؤرةٍ دلاليةٍ مغزاها الموت إفراداً وجمعاً. إذ تعرضُ الذاتُ الساردة عديداً من التفاصيل؛ كإنجابها بعد خمسة أولاد، وميلادها في ثلج، وإصابتها بحمى غريبة منذ سن الرابعة، ونصيحة المرأة الغريبة بدفنها حية. وكأن الحياةَ والموتَ يتجاذبان في شخصية ليلى بدلالة النصف الذي خرج من القبر، فموتها حدث اختلفت به عن غيرها من الأحياء والأموات على حدّ سواء لانتمائها إلى عالمين متغايرين يلتقيان من خلالها، كاعترافها الصريح عند القول: "أنا ميتة وأتعذب بموتي الذي لا يعترفُ به أحدٌ"[1].

4. الأنا: الراوي وصفاء

حينما ينفتحُ النصُّ على صفاء الفتاة الأردنية التي تظهر فجأةً في حياة الأنا– الراوي لتعطيَ الصورةَ السردية حركةً وجاذبيةً، فهي تُدركُ أسراره وأفكاره، تعلّمه معنى أن يحبَّ لمقاومة وحشة هذا الوجود، إذ كلما اشتدَّ به وجعُ الروحِ بدتْ صفاء إشراقة أملٍ يتبددُ بها بعضٌ من هذا الحزن الدفين الذي بلغتْ به الذات حالاتِ الضيق والغربة، كوحشة قبرٍ في قفرٍ خالٍ.

لقد نشأت العلاقةُ بين الأنا– الراوي وصفاء في دير "محاط بالأيقونات والشموع وهيبة رجال الدين المثقفين"[2]، فكانت مناسبةُ اللقاء أدبية إذ استدعي الأبّ جورج صفاء والاستماع الرأي الذي كان له تأثير في ذات الأنا– الراوي إذْ كانت بدء العلاقة على شاكلةِ حوارية، ثم يحدث التواصلُ، ويثمر حُباً وإعجاباً بينهما، وقد كان لعمانَ بمختلف أمكنتها حضورٌ بارزٌ في نسيجِ المروي ساعدَ على إثمارِ هذه العلاقة.

وإن المشتركُ بين الأنا– الراوي وصفاء هو الارتباكُ الملازم للأمكنةِ التي تصطبغُ بحيرةِ الانتقال بينها عند "خوض قلق الشوارع بلا مبالاة"[3]، فيحصلُ التجاذبُ بينهما، فتبدو الأنا– الراوي قلقاً متوتراً يكابدُ جنوناً مختنقاً "تعوّد السكن بالأقبية الداخلية"[4]، ثم تبدو شخصيةُ صفاء مزدوجة، إذْ تجسّدُ بمعرفتها لعالم الراوي الكتابي عشقاً خاصاً، لا

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص54.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) المرجع نفسه، ص100.

(4) المرجع نفسه، ص103.

يحدُّ بالجسد في حين تنظرُ إلى رجلٍ آخر، فيحدثُ الانقطاعُ، ويتلاشى الحبُّ، فتحرصُ ذاتُ الأنا– الراوي على مغالبة النقصانِ بالكتابة والحبّ، فأسفرت العلاقةُ مع صفاء عن رغبةٍ في التواصل لا تكتملُ لذلك لا يقتصرْ وجودهُ على امرأة واحدة.

5. الأنا– الراوي ونسرين

وجهٌ آخر للأنوثة تمثله نسرينُ اللبنانيةُ العاملةُ في محل لبيعِ الملابسِ النسائية في الكويت بعد فرارها من الحرب الأهلية، وإذا حبها للأنا الراوي حافزٌ على تجربةِ سفرٍ لا تنقطع فراراً منه إلى سدني، فيعودُ الانقطاعُ وعدم التواصلُ نتيجة حدوث الحبّ من جانبٍ واحد. فتمثلُ نسرينُ وجهاً آخر للمرأة في رواية (تراب الغريب) إذْ هي الأكثرُ تحرراً من صفاء والأقرب من ثريا، "فنسرينُ شيءٌ مختلفٌ ونقيٌّ"[1]، إلاّ أنّ نقاوتَها ليستْ من فصيل نقاوة صفاء، بل هي المجازُ الدالُّ على مأساة لبنان خلال مشهد الحربِ الأهليةِ التي شوهتْ طفولتها، وموت الأبُّ التراجيديّ الذي تناثرتْ أشلاءُ جسدهِ في انفجارٍ هائلٍ، وانحراف الأمّ، واضطرار نسرين للسفر إلى الكويت فراراً من جحيم الوضع، فيحدثُ التعارفُ وتنشأُ العلاقةُ بالسفر إلى الأردنِ، لكن هذه العلاقة لا تتوطدُ نتيجة الارتباك الحاصل في ذات الأنا– الراوي وحيرته بين صفاء المرأة الأقرب إلى المرأة العربية المحافظة، ونسرين التي تبالغُ في معاقرة الخمرة، وتهبُ روحها وجسدها لمن تراه.

لكن ما حدثَ لنسرين هو تخلّي الأنا– الراوي عنها على الرغم منَ توسلاتها له "بأنْ يظلَّ إلى جانبها راغبة في حبه"[2]، فكان هذا التخلي بدافع سلوك الرجل العربي والمحافظة عليه، وخوف الراوي– الأنا من اندفاعها في معاقرة الخمرة، والمبادرة في تلبية رغبتها الجنسية، والبوح بجميع أسرارها وهذه الصفات خاصة بالرجل نراها قد تحولت من عالم الذكورة إلى عالم الأنوثة، فيحدثُ التباعدُ والانقطاعُ. الذي كان سببهُ تفريط الأنا– الراوي فيها بدافعِ الخوف من فيض أنوثتها وتجاهل حبها الصادق له

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص117.

وإهمالها الذي انتهى بالفراق الأبدي فتقول: "الحربُ ستبعدني عنك وأنت حياتي كلها"[1].

لقد استخدم الكاتبُ هذه التقنية، وكان حضور أصوات النساء أكثر بروزاً وتنوعاً وارتباطاً مع منظور الرواية والسرد. وقد أدى تعددُ الأصوات النسائية وتمازج الأساليب والصور إلى تنوعِ وجهاتِ النظر مما جعل الرواية حقلاً للصراع. ولكن هل تختلفُ طبيعةُ العلاقةِ مع الرجال في (تراب الغريب) فتبدو أكثر وضوحاً أم هو الالتباس والحيرة الذي يلّف الذات (الأنا) فكيف نجد علاقة الأنا– الراوي ومجمع الرجال.

لقد اتجهتْ منظومةُ العلاقاتِ في (تراب الغيب) إلى محاولة الانفتاح على شخصيات النساء الوارد ذكرهن في الرواية إلى الانقطاع بدءاً وانتهاءً، فإن التواصلَ بين أنا– الراوي وعديد من الرجال ظلّ محكوماً هو الآخر بالنقصانِ لحين الحديث عنهم، أو اتصالهم مع شخصياتٍ أخرى. ففي مجالِ الوصف السردي الخاص بثريا تعرض صورةُ الرجل من خلال مشهد القبيلة المليء بعلاقات القوة والعنف والعدوان مدفوعة بقيم عشائرية موروثة تحفزُ على القتلِ دفاعاً عن "الشرفِ وأخذ الثأرِ"[2].

وقد انسحبَ الانقطاعُ وعدمُ التواصل، ليشملَ الأصواتَ الذكوريةَ أيضاً، فلرجال رواية (تراب الغريب) أحلامٌ سرعانَ ما تهاوتْ وانتهتْ في زحمة وقائعٍ صادمةٍ مرعبة فهذا كمال سعدي الفلسطيني الذي ترك الأهل "ليجتازَ الجسرَ إلى عمانَ كي يدرسَ اللغة العربية، وليدرّسها فيما بعد في المدنِ الكويتية"[3]، ثم يعودُ إلى عمانَ من جديدٍ عندَ حربِ الخليج الثانية فاقداً كل شيء: قبر الأب وفلسطين والوظيفة. وعصمتْ العراقي الذي كاد يُهلكَ في حربِ الخليج الأولى وانتهتْ به التجربةُ المريرةُ إلى الفقرِ، وإلى حالٍ شبيهةٍ بالانفصامِ كقوله: "عندما أصلّي الجمعة في المسجدِ استشعرُ قربي من الله وحين أرفعُ الكأسَ إلى فمي لا أفكرُ إلاّ بالإيمان والرحمة"[4]، وجابر الثعالبي الذي شاركَ في معاركَ عديدةٍ وانتهى به المطافُ إلى موتٍ باردٍ كي يُدفن في قبر

---

(1) البراري، تراب الغريب، ص103.

(2) المرجع نفسه، ص205.

(3) المرجع نفسه، ص32.

(4) المرجع نفسه، ص57.

بالجنوب التونسي فيقول: "أن أعودَ من الحروب كلها بهذا الجسد وهذه الروح، هي الخيانةُ التي لا تُمحى، هم استشهدوا؛ لأنهم أكثرُ طهراً منّي"[1]، فلم يمت من قتالٍ أو حربٍ، بل مات وهو يدخن فيقول: "قولوا لزوجتي مات وهو يدخن مضت أيام وهو ينتظرُ عدواً يقاتله فلم يجد"[2].

أمّا تعددُ الأصواتِ في رواية (الغربان) فيستخدمُ الكاتبُ هذه التقنيةَ بحشد عددٍ كبيرٍ من الشخصيات الذكورية والنسائية، وتتجلّى وجهاتُ نظر هذه الشخصيات في سلوكها وفي الطريقة التي تبدي بها رأيهم من خلال ما يقولونه في العالم المحيط بهم؛ لأنهم هم اللسانُ الناطقُ بالموقفِ الأيديولوجي الخاص بها فهذه التعدديةُ تمنحُ الاهتمامَ الخاص للمنحى الحواري في الرواية. واستطاعتْ أن تحررَ الشخصيةَ الروائية داخل العمل الروائي بعد أن تخلّصت من التوجيهات الأيديولوجية المباشرة للمؤلف.

لقد استطاعَ البراري في هذه الرواية أنْ ينتقلَ إلى السرد البوليفوني متعدد الأصوات، لكن اعتماده على هذا النوعِ ليس بمثابةِ اعترافاتٍ، بل تأكيدَ ذاكرة تراتيب الوقائع في السرد الذي أدى به ضميرُ المتكلم (هو أو هي) أحدُ الغربان الذي دلّ عليه المؤلف عند وضع العنوان دالاً على أبطاله، كما اعتمدتْ الروايةُ على السارد العليم بالتناوب وبتعددية الأصوات تكتمل مشهديات السرد وطبقاته، فيتوالى في كل فصلٍ عبر متكلّمٍ رئيسٍ (فاطمة، محمد أبو سليمان، حسن حنان، ياسر، مريم، عيسى). فالكاتبُ يشتغلُ على البنية والتفكيك، يصلُ حكاية بطل مع وقائعها في السرد الآخر للثاني والثالث... الخ في متوالية سرد لأبطالها. فالساردةُ الأولى فاطمة، التي تنتهي الرواية بها، ثم حنان، ثم ياسر المغدور، الذي يُشنقُ بديل توأمه الذي إلى يقتل أيضاً، ثم مريم وأخيراً عيسى.

نلتمسُ شبكةَ العلاقاتِ عبر أصواتِ هؤلاء وتداعياتهم واعترافاتهم –حواراتهم الداخلية– الضميرية وهو نسقٌ سرديٌّ اشتهر به كُتابُ الغرب والعرب وسارَ البراري على هذا النهج، فتبدأُ هذه العلاقاتُ بالبطل (محمد أبو سليمان) في علاقاته مع كثير

(1) البراري، تراب الغريب، ص76.

(2) المرجع نفسه، ص78.

من النساء "رتيبة ابنة الضفة الغربية"[1]، الرمز إلى فلسطينَ، ثم مع حسن الذي تعلّقَ "بفاطمة على أنها ابنة مقاتل في الضفة"[2]، واهتدى بعد مسيرةٍ متعبةٍ إلى "الأرملة الثرية حنان المعزوز"[3]، وانتهى به الأمرُ معها إلى زواج قسري حالَ بينه وبين حبيبته فاطمة، ثم مع فاطمةِ المخدوعةِ بأسرتها "عندما تمتْ مقايضتها بنعيم"[4]، وياسر شقيق فاطمة بالتربية، اتُّهم زوراً بارتكاب جرائم السطو والسرقة والاغتصاب "فحكم عليه بالإعدام" بينما المرتكبُ الحقيقي هو نعيم شقيقه التوأم، وعيسى بائع اليانصيب والممرض في المستشفى الذي قام بالتعاونِ مع زوجته "بعمليةِ المقايضةِ بين فاطمة ونعيم مقابل إغراء مادي"[5].

فهذه الشخصياتُ تتفاعلُ مع شخصياتٍ ثانويةٍ أخرى يبتدعُ لها الكاتبُ أدواراً رئيسةً دون أن يحركهم، بل يجعلُ منهم مسيّراً للأحداث التي يجسدها الأبطالُ الرئيسيون. هناك نساءٌ غائباتٌ حاضراتٌ في الذاكرة السردية، علية، رتيبة، خضرا، زريفة، فاتن، حسنة، حنان، أماني، أسماء، إنّها شخصياتٌ وأنماطٌ سلوكيةٌ تبتدي عبر سردياتِ الأبطال الأساسيين وأصواتهم. وكذلك مع شخصيات مكملة/ ثانوية؛ إبراهيم الخباز، درفان البار وبالذات مع زوج فاتن الذي يبيع جسدها لأول دافع.

وتبرعُ دقةُ الكاتبِ عندما يجعلَ من شخصية محمد أبو سليمان مجموعةً من شخصياتٍ مختلفةِ الأدوار، موحدَّة الاتجاه، أي يجعلُ الشخصيةَ متعددةَ الأصوات، فأدوارُ وأصواتُ شخصية (محمد أبو سليمان) المزدوجة تشملُ العنفوانَ والعربدةَ والفحش واستحضار الذكريات بما يشبه الثرثرة مع الكأس. كما تبرعُ دقةُ الكاتبِ في أنّه يجعل فصلاً من فصول الرواية يبدأُ بالضميرِ المستترِ؛ "ارتعشتْ وتوافدتْ، أرغب،

---

(1) البراري، الغربان، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص78.

(3) المرجع نفسه، ص98.

(4) المرجع نفسه، ص153.

(5) المرجع نفسه، ص160.

تراجعتْ، اشتموني، أطيق، سأهزّ، أتذكرها"[1]، فعند قراءة الرواية تعيشُ بأعصابٍ مشدودةٍ إلى أن تكتشفَ أنت صاحبَ الضميرِ.

إنّ حشدَ الكاتبِ للشخصياتِ ليس دفعاً لها بالاعتراف لكنه أرادَ لفت الانتباه إلى أن الروايةَ بفصولها الثمانية تحملُ استقلاليةً حكائيةً في كل فصلٍ على حدة، بمعنى أنك تستطيعُ أن تعيدَ ترتيب الفصول بشكل عشوائي، وتقرأ الرواية فلا تختلُّ في بنائها العام. وهذه التقنيةُ تطلبتْ الاعتمادَ على المنولوجِ متعدد الأصوات "وهذا يتفقُ مع ضرورة موت المؤلف، فمن غير المحتمل أنْ ألاحظَ بصماتِ الكاتبِ في العمل، قد أكونُ تقمصتُ شخصياتي بشكلٍ أكبرُ مما ينبغي أحياناً وهذا ظهر في ما يشبه الغنائية، فلا شكَّ أنّ هناك استفادةً من تجربتي في المسرح عند دفع الشخصيات إلى حالةٍ من البوح المسيطر عليها فنياً"[2].

أما بالنسبة لتعددِ الأصوات في رواية (حواء مرة أخرى) رواية الشخوص والأمكنة والرواية الحوارية في تيارٍ عنفوانيٍّ يرسمُ الكاتبُ سلسلة الشخوص المقابلة في المجتمع الغربي والعربي. تدمجُ هذه الروايةُ أسلوبَ الكاتب وأيديولوجيته في إطارٍ مجموعِ الرؤى، تعبّر عن درجةٍ عاليةٍ من الوعي الشمولي بالواقع، كما وتسلّط الضوءَ على بعضِ الممارسات السلبية الجديرة لتظهرها، ولتبرز مدى تمكّن المؤلف من المعرفة الواقعية الاجتماعية التي ترسمُ خلفَ الرسومِ اللغوية والأدبية في إبداع جيد.

لقد كان دورُ الكاتبِ في هذه الرواية حيادياً، فكل ما يفعله هو المقابلة بين الشخصيات وإيديولوجياتها، وتصبحُ روايتُه إعادةَ إنتاج للعلاقاتِ الاجتماعيةِ والصراع الأيديولوجي عن طريق اللغة. وقد اعتمد في هذه الرواية على حشدٍ كثيرٍ من الشخصيات الرئيسة والثانوية والهامشية؛ الرئيسة؛ كعمار وصبحي فكانا مثالين لصوتين متقابلين، عمار يسافرُ للخارج/ أمريكا لدراسة الهندسة وحسب رغبة والده المُعيل. وصبحي الذي يبقى في الوطن لدراسة إدارة الأعمال حسبما وفّرته الظروف. كلاهما –تقريباً– يمران بظروفٍ متشابهةٍ؛ انقطاع الإعالة الشهرية بسبب مرض وموت

(1) البراري، الغربان، ص11، 35، 65، 119، 141، 159، 173، 195.

(2) جلعاد، البراري: البناء الفني هاجسي وروايتي تقوم على أسطرة الواقع، العرب اليوم، 11/28، ص24.

المعيل، واتصال هذين الشخصين بأصوات أخرى كرفاقِ السوء؛ فعمارُ يتصلُ بشخصياتٍ ثانويةٍ تسهمُ في تشكيلِ حبكة الرواية وتتشابكِ العلاقاتُ وتتعدد الزوايا مع أصواتٍ أجنبية "ميري الفتاة اللبنانية التي جرّته إلى البار"[(1)]، ثم كرستين التي لا تُقاوم مرتْ بظروفٍ قاهرةٍ؛ الخروج من عائلة مفككةٍ تختارُ طريقَ بائعة الهوى للانتقام من هذا المجتمع الذي آذاها "فتسقطُ فريسةً للرجالِ"[(2)]، وكذلك مريانا التي مرّت بظروفٍ مشابهةٍ لظروف كرستين لكن صوتها أرادَ أنْ ينقلَ لنا الصفة الإيجابية، وهي تندفع إلى محاولةِ ترميم المجتمع في دورها كملاك الرحمة. فهي الشخصيةُ التي انتشلتْ عمار إلى الحياة بعد ضياعه إذْ يقول: "مريانا أعادتني إلى الحياة من جديد"[(3)].

وتمثل مريانا موقع المرأة الأجنبية في المجتمع إذ يَستهجن وجودها، وعدم معرفتها باللغة العربية والعادات، إلى جانب التحول الكامل من المجتمع الغربي/ الموطن الآمن إلى الحياة في الشرق، لكن بعد انخراطها في العمل؛ تحتلُّ مرتبةً عاليةً، إنها حقاً حواء مرة أخرى، فحواءُ الأمَّ الأولى أغوتْ الرجلَ، ليفقدَ الجنة أمامها. وحواء (هزاع) تخرجُ الرجلَ من واحةِ الطمأنينة جنة الطريق المستقيم إلى هوة مظلمة، وهذا ما نجده في شخصية (صوت) أحلام الذي كان سبباً في ضياع صبحي وسقوطه فيصفها قائلاً: "أحلام قضتْ عليَّ، جنت عليّ ابنة إبليس"[(4)].

تتوسلُ الروايةُ بضمير الغائب لنقلِ الأصواتِ النسائية التي يتأتى وجودها لعرض إضاءاتٍ على الشخصيةِ الرئيسةِ، وتكشفُ عن تعددِ في الأساليب واللغات والأصوات السردية، ومن هذه الأصوات النسائية التي تمثل نموذج المرأة الأم، الزوجة والعشيقة، عبر سلسلةٍ من الأشكال الأدبية، فالمرأةُ في المجتمع يمكنُ أن تتخذَ وسيلةً من بعض الجهات لتحقيقَ مآربها فهذا صوتُ أحلام التي يدفعها رجلٌ ما "المزعوم والدها"[(5)] للتحايلِ على صبحي ودفعه للاختلاس؛ ليختفي صوتُها دون أثر، لكن اختفاءَ أحلام لا

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) المرجع نفسه، ص118.

(4) المرجع نفسه، ص89.

(5) المرجع نفسه، ص73.

يعني اختفاء صوتُها، بل ظلت شخصيةَ صبحي تتحاورُ معها بالتذكر والاسترجاع والحوار النفسي عبر سرديةِ الرواية.

وهناك صوتان ينقلان واقعَ المرأة المترملّة، كحالِ والدتي البطلين، عمار وصبحي اللتين تمثلان الجيل الأكبر المعتمد كلياً على إعالة ربّ الأسرة وولاء الأولاد، فأمُ عمار المرأة التي لا تملك إلاّ دموعاً تسكبها فرحاً أو حزناً، تؤثرُ النقودَ والدعاوى الخالصة من القلب: "هذا قدرُنا ومن رضى عاش"(1). أمّا والدةُ صبحي، فلا تمتلك سوى الدعاء والدموع أيضاً، "تتضرعُ إلى السماءِ، لدموعها مذاق الموت، كلماتها دعاء، هي أنفاسي الباقية"(2)، ثم الأم التي يصبو الرجل/ الابن لإرضائها في سبيل بركاتها: "لو كانتْ أمي حيّة الآن لأخذتُ هديةً لها وحصلتُ منها على دعوةٍ مباركةٍ"(3)، أما صوتُ المرأة الزوجة التي تدعم الرجل في السرّاء والضرّاء، تقاسمه حلو الحياة ومرّها. كأم البطل صبحي تقولُ: "كُلنا نتوه عن الطريق، ولكن إذا وجدنا من يساعدنا سنعودُ"(4) فهي رمزُ المرأة الشابة التي تطالبُ بحقّ العمل في سبيل تحقيق الذات وتقدير من المجتمع فتلك أصوات تعلو؛ لتغدو بؤرة للخير.

أمّا الأصواتُ الذكوريةُ، فتكشفُ عن استقلالِ كل شخصية، لتنجزَ محكياً يضمنُ لها استقلالَ رؤيتها وأصالة صوتها السردي. فالأصواتُ الذكورية في الرواية يقع على عاتقها عبَء اختيار خطواتهم وقراراتهم في الحياة التي تقرر تبعاً لذلك نظرتها واستمراريتها في المجتمع كواقع البطلين –عمار وصبحي– هذا المجتمع الذي ينعتُ العائدَ من الغرب بالخبل، ثم ينظر إلى زوج المغتربة نظرة أخرى، بل يذهب إلى نعته بـ "زوج الأجنبية"(5) رغم وضعه الوظيفي والاجتماعي.

ويتعمقُ التواصلُ بين الأصواتِ الذكورية في السجنِ، فعندما دخله صبحي انضمّ إلى المساجين الذين أغلقوا خلفَ القضبان مع ضمائرهم، فالكاتب أضفى على

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص82.

(3) المرجع نفسه، ص149.

(4) المرجع نفسه، ص75.

(5) المرجع نفسه، ص141.

المساجينِ مسحةً إنسانيةً إذ يأتلفون معاً، يبكون، ويعترفون، يسقطون ويندمون. فيردُ على لسان أحدهم قائلاً "إنّ الدنيا أنثى ترتمي، وعقب سيجارة يُدهس بالأقدامِ"(1).

وهكذا تجلّت الشعريةُ في روايات البراري، حيثُ جاءتْ محفزّةً للأحداثِ، مرتبطةً بالرؤيا الذاتيةِ، وسلوكها الداخلي، مندمجة تماماً مع لغةِ الروايةِ، وكانت الأساليب التعبيرية والشعرية تحفّز النصَّ الروائي، حيثُ مزجَ الكاتبُ الأساطيرَ بالواقعِ المتخيل، فينتقلُ القارئُ إلى عالم الشخصية التخيلي وذلك عن طريق أسطرة الواقعِ، وتداخل التداعيات، واستخدام الصور والإيحاءات الشعرية، التي تتجلّى في أن الكلماتِ توصف وتحلل تراكيبها ودلالاتها الداخلية والخارجية بشكل يظهرها في مجال يبتعد عن الواقعِ.

هذه أبرزُ المستويات والتقنيات اللغوية التي تمكّن الكاتبُ من توظيفها على ألسنة شخصيات روايته، ورصدها في معماره الروائي، بهدفٍ فني وغاية وُضعت من أجلها، وقد تمثلتْ تلك المظاهرُ اللغويةُ الاجتماعيةُ في قدرتها على إبراز جانب من الطبقاتِ الاجتماعية التي تعبرُ عن وجودها من خلال ما تمتلكه من لهجةٍ ذات عبارات هامة. ومن أبرز اللهجات التي توصلنا إليها هي (الأردنية، الفلسطينية، اللبنانية، العراقية). وقد تلاءمت هذه اللهجاتُ مع الأحداث بشكلٍ عام، وارتبطت بالشخصيةِ التي ترتبطُ حيوياً بالأحداث.

وبعد فإن اللغة الروائية هي الرواية نفسها، فلا تتشكل عناصرها إلا بها، وهي لغة تصف وتوصف هدف ووسيلة، بها تنهض الرواية نجاحاً وبها تجنح إلى التلاشي. ويعتمد عليها البناء الفني للعمل الأدبي وعلى الأساليب السائدة لدى المبدع وعلى مقدار العلاقة بينها وبين الأسلوب ومدى قدرتها على حمل الفكرة التي أرادها الكاتب، بحيث لا تتعارض ورأى الجمهور بمضمونها.

---

(1) البراري، حواء مرة أخرى، ص90.

3.5 الخاتمة

سعتْ هذه الدراسةُ إلى قراءة تجربة هزاع البراري، وتقديم صورة عن طبيعة عالمه الروائي، واضعين بعين الاعتبار الجوانبِ الفنيةِ من حيثُ أشكالها ومضامينُها المنبثقة من بناءات متعددةٍ ومتغيرة، أسهمتْ في بروز اسم البراري كروائي له إسهاماته في تشكيل خريطة الرواية الأردنية الحديثة، ابتداءً بأولِ بواكير أعمالهِ وهي (الجبل الخالد) التي نُشرت عام (1993)، إلى آخر عمل له مطبوع هو (تراب الغريب) عام (2007).

وعَبْرَ هذه المسيرة في هذا الميدان نجد تنوعاً في الأساليب والأشكال والمضامين، التي يستخدمُها البراريُّ لمواكبةِ مختلف التيارات الحاملةِ لتقنيات التحديث، خاصةً في روايتيه: (تراب الغريب) و (الغربان) على اعتبارهما من الأعمال التي تشكل قمة إبداعية الروائي في ابتعادهما عن السّرد التسلسلي المهيمن على مراحل الرواية الأولى. انطلاقاً من هذه الرؤية، حاولت الباحثة أن تبحث في هذه النصوص على اعتبار أنْ الدراسات السابقة لفن هذا الروائي جاءت قليلة وسطحية مقارنةً بغيره، وعلى الرغم من قلة هذه الدراسات، إلاّ أنها شجّعتْ الباحثة على توخّي البحث والتقصّي في اكتشافِ عالمٍ يكتشفه الآخرون الذين نكنُّ لهم كلَّ الاحترام والتقديرِ.

ولكي أعرضُ في خاتمةِ هذه الدراسة أهمَّ ما توصلتُ إليه من نتائج في قراءاتي النقدية هذه لرواياتِ البراري، فإنني أوجزها بمجموعة من النقاط أهمها:

1. أسهم البراريّ في تواصلهِ مع الحركة الأدبية الحديثة في الأردنّ من خلالِ الحواراتِ، والكتاباتِ، والمشاركةِ في الندوات الأدبية، والإصدارات الروائية والقصصية والمسرحية التي حاز بعضُها على جوائز هامة، وقِدمتْ مضامين ورؤى تتصلُ مع إبداعات جيلهِ شملتْ المضامين الاجتماعية والقومية والفلسفية والأسطورية.
2. حفلتْ رواياتُه بالقضايا الاجتماعية التي كشفتْ النقابَ عن أبرز الظواهر السلبية بين فئات المجتمع، وقدمتْ صوراً من العلاقات الاجتماعية اللاإنسانية؛ كالاستغلالِ والاحتيال وانتهاز الفرص بالخداعِ والمكر؛ لتحقيق مصالحَ ذاتية،

منطلقاً من التمثيل الموضوعيِ للواقع الاجتماعيِّ المعاصر في اختياره للطبقة المحرومة، والأكثرِ انسجاماً في المجتمع.

3. عالجَ الكاتبُ موضوعَ الاغتراب، وكيفية ارتباطه بالإنسانِ اضطراراً، أو اختياراً، وما ينجمُ عنه من آثار إيجابية أو سلبية على الفرد سواءً مع أسرته، أو مجتمعه، أو في وطنه. فالشخصية المغتربةُ عنده دائمة الإحساس بمدى بُعدها عن كل ما يربطها بالواقع الذي بدا متشظياً بسبب سيطرة الأنظمة التي سلبتْ حرية الأفرادِ ومنعتهم من تحقيق أحلامهم وتطلعاتهم.

4. احتلتْ بعض القضايا الاجتماعية حيّزاً كبيراً في بعض رواياته؛ كقضية السقوط الجنسي والخروج عن العادات والتقاليد، وقد وّظفه الكاتبُ مهرباً، ومتنفساً من الضغوطات النفسية الناجمة عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي تمرّ بها الشخصياتُ، فنجد به تحرراً من عُقدِ الكبتِ والحرمان.

5. دارتْ رؤاه حول القضايا القومية والوطنية؛ تجسيد همومُ الأمّة، ومعالجة قضاياها ووحدتها الشاملة. وذلك من خلال الحديث عن القضية الفلسطينية والحروب الدائرة في المنطقة العربية، وما تعانيه المنطقةُ من انعدام الحرية والديمقراطية، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

6. استطاع الكاتبُ أنْ يوّظفَ الأسطورة ويضفي على بعض الشخصيات الهالةِ الأسطورية، ولعلّ اتجاه الكاتبُ إلى هذا الجانب هو أن العصر الذي نعيشُ به لم يعدْ يُرضى أيَّ روائي يحسّ بواقع أمته المؤلم، لذلك راحَ يتّجه إلى عالم الأساطير لعله يجد فيه شخصيةً تستطيعُ تحقيق ما لم يستطعْ أيُّ فردٍ تحقيقه.

7. صلةُ الكاتبِ بالتراث واستلهامه في كتاباته، باعتباره ركيزة الأمةِ الأساسية، واتخاذه أداة للتعبير عن الواقع المعيش، وقد وظّفه الكاتبُ توظيفاً مضمونياً وفنياً بهدفِ الحفاظِ على استخدامه دليلاً على الجمع بين الأصالة والحضارة.

8. برزت القضايا الفلسفية والدينية في كتاباته الروائية تعبيراً عن رؤى متعددة؛ منها التعبير عن تداعي الروح العربية واستصراخها دون جدوى، أو على اعتبار أنها تشكّلُ هاجساً انتحارياً أو ثورة الأشخاص على العالم الخارجي وهموم

الحياة وآلامها. فيسعى إلى تحطيم المنظومات الاجتماعية المحيطة به التي تحولُ دون حريته لكنّه سرعان ما ينهزم عندما يواجه المنظومة الخلقية والدينية.

9. إنّ البناء الروائي لدى الكاتب في بعض رواياته خرج عن الإطار التقليدي الذي يتبعُ التسلسل الزمني في بناء الأحداث إلى البناء الحداثي الذي يعتمدُ على اللحظة الراهنة، والأسطرة والترميز.

10. لقد كان للمكان حضورٌ بارزٌ في الكشفِ عن دواخل الشخصيات في مجتمع رواياته وقيمها وطرق تفكيرها وأنماط سلوكها، وهذا جعله يرتبط بباقي عناصر الرواية ويعبر عن الدلالات والرؤى التي أرادها، فرسم لمكانه لوحة فنية لغوية، ضاجة بالحركة والحياة والتعدد، مما جعله يقتربْ من المستوى المجازي الحافل بالصور الفنية، ويوهم المتلقي بواقعيته.

11. جاءت معظمُ أبطالهِ إيجابية في أدوارها ومواقفها، وممثلة لنماذج ورموز متعددة من البشر، فازد حمتْ رواياتُه بالشخصيات الرئيسة والثانوية، لكن أغلبها كان فاعلاً ومؤثراً ولكل منها نجد تشخيصاً خارجياً، وداخلياً، وفكرياً بنسبٍ مختلفة، استطاع الكاتبُ من خلالها تجسيد نظرته للمجتمع وللحياة والناسِ، وإدانة شتى أنواع الفساد الذي يجتاح الواقع المعيش.

12. أمّا اللغةُ، فقد تعددتْ أشكالها وألوانها، فجاءت مليئة؛ بالدلالات والإيحاءات والصور الفنية واللوحات التصويره المعبرة لتعكس الجوانب الحسّية للشخصيات. كما أنه يحرص على خلق أجواء شعريّة للقراء إذ يجعل الكلمة وسيله في إثارة خيال المتلقي، وينقله إلى عالمه الشعريّ وإشراكه في الشعور والإحساس بها، إضافةٍ إلى تقصّد معانٍ وحقائق جديدة بعيدةً عن الجانبِ التقريريِّ الإخباري.

13. ينوعُ الكاتبُ في أحداث رواياته، فجاءت أحداثُها مطابقةً للواقع المعيش من حيثُ التجزئةُ والتشتت، فشملتْ صوراً منها؛ الحدث المتشظي، والمتقطع، والدائري، واللامألوف. كلها جاءت لإلقاء الضوء على كثيرٍ من الدلالات الموضوعية والفنية التي يريدها.

هذه هي أهمُّ الجوانب البارزة في تجربة هزاع البراري الروائية، فهو أديب جادّ بقلمه، وفكره في معالجة مختلف شؤون الحياة في مجتمعه، بل في المجتمع العربي.

فهو جدير بأن نسهمُ في إبراز تجربتهِ الروائية. وأملي في هذه الدراسة أن ننصف الأديب، ونضعه في المكانِ الذي يليقُ به، فإن وفّقتُ في ذلك، فتلك مِنّه من اللهِ وفضلٍ، ثم إرشاد أستاذي الفاضل، وإنْ وقعتُ في خطأ فحسْبي أنني لم أقصدْ ذلك، فقد بذلت جهداً لإخراج هذه التجربة الروائية إلى حيّز الدراسات الأكاديمية، وقد أكون مهدتُ الطريقَ لغيري من الدراسين الذين سيلقون المزيد من الأضواء على هذه التجربةِ الروائيةِ.

والله من وراء القصد

المراجع

أ.أ ، مندلاو. (1997). **الزمن الروايـة**، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1.

أ.أ بنيت. (1994). **ما قاله يونغ حقاً**، دار الجبل، دمشق، ط1.

إبراهيم، عبدالله. (1988). **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، دار الشؤون العامة، بغداد، د.ط.

إبراهيم، عبدالله. (1992). **السّردية العربية**، الدار البيضاء، بيروت، ط1.

إبـراهيم، نبيلـة. (1993). خصوصيات الإبداع الشعبي، **مجلـة فـصول**، ع3، الهيئـة المصرية العامة، ص77.

إبـراهيم، نبيلـه. (1980). **نقـد الروايـة مـن وجهـة نظـر الدراسـات اللغويـة الحديثـة**، النادي العربي، الرياض، د.ط.

أحمد، خليل خليل. (1996). **معجـم المـصطلحات الأسـطورية**، دار الفكر، بيروت، د.ط.

أحمد، محمد خليفة حسن. (1997). **الأسطورة والتـاريخ فـي التراث الـشرقي، دراسـة في ملحمة جلجامش**، عين للدراسات والبحوث الانسانية، القاهرة، د.ط.

الأزرعـي، سليمان. (2002). **فلـسطين فـي الروايـة الأردنيـة**، دار مجدلاوي، عمـان، ط1.

الأزرعي، سليمان. (2005). **البحث عن وطن دراسة في رواية ما بعد حزيران**، أمانـة عمان، الأردن، ط1.

الأمير، علي. (2000). **الجنس بين النفس والفسلجه**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.

أيثر، ت ي. (1989). **أدب الفنتازيـا مـدخل إلـى الواقـع**، ت: صبّار السعدون، دار المأمون، بغداد، ط1.

بـاختين، ميخائيل. (1987). **الخطـاب الروائـي**، ت: محمد برادة، دار الأمـان للنـشر والتوزيع، الرباط، ط2.

باختين، مخائيل. (1986). **شعرية دستويفسكي**، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط.

الباردي، محمد رجب. (1993). **شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة**، دار أزمنة، عمان، ط1.

باشلار، جاستون. (1980). **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط.

باقر، طه. (1980). **ملحمة جلجامش**، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط4.

بدر، عبدالمحسن. (1978). **نجيب محفوظ، الرؤية والأداة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، ج1، القاهرة، ط1.

بدوي، عبدالرحمن. (1980). **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

برادة، محمد وآخرون. (1981). **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد، بيروت، د.ط.

البراري، هزاع الضامن. (1995). **حواء مرة أخرى**، دار النسر للنشر، عمان، ط1.

البراري، هزاع ضامن. (2000). **الغربان**، دار أزمنة، عمان، ط1.

البراري، هزاع ضامن. (1993). **الجبل الخالد**، دار الإبداع، عمان، ط1.

البراري، هزاع ضامن. (2006). **تراب الغريب رواية في الكتاب وضدها**، الرأي، 13/تشرين الثاني، ع13194.

لبراري، هزاع ضامن. (2007). **تراب الغريب**، دار أزمنة، عمان، ط1.

بسيسو، عبدالرحمن. (1983). **استلهام الينبوع**، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، دار السنابل، بيروت، ط1.

البطاينه، جودي فارس. (2004). **شخصية الآخر في الرواية في الأردن**، مؤسسة الوراق، عمان، ط1.

البقاعي، أبو الحسن إبراهيم بن عمر بن حسن. (د.ت)، **سر الروح** ت: محمود محمد نصار، مكتبة التراث الإسلامي، مصر، د.ط.

بهى، عصام. (1996). ملف خاص بالرواية العربية، وموضوع الاغتراب، **مجلة عالم الفكر**، ع3، ص51.

بو علي، عبدالرحمن. (1999). أشكال المعمار الفني في الرواية الحديثة الجديدة، **مجلة علامات في النقد**، ج38، ع36، النادي الأدبي الثقافي بجده، ص98.

بو نوف بروكان. (1991). واوئيلية ريالي، **عالم الرواية**، ت: نهاد التكرلي مراجعة محسن الموسوين دار الشؤون الثقافية، بغداد.

تودروف، تزفيتان. (1990). **الشعرية**، ت: شكري المبخوث ورجاء بن سلامه، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

تودروف، تزفيتان. (1994). **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ت: الصديق بوعلام مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، ط1.

ثامر، فاضل. (1995). البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية، **مجلة أفكار**، ع121، وزارة الثقافة، الأردن، ص71.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب. (ت255هـ). (1965). **الحيوان**، ت: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط3.

جدعان، فهمي. (1985). **نظرية التراث**، دار الشروق، عمان، ط1.

الجراح، عبدالكريم. (2000). **آخر العروض المتنافسة في مهرجان المسرح** "**مرثية الذئب الأخير**" **العودة إلى طقسية الأسطورة**، العرب اليوم 11/29.

الجزاز، محمد فكري. (1998). **العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط.

الجزائري، محمد (2000)، فلسفة موتنا سردياً، الواقعي مؤسطراً، **مجلة أفكار**. وزارة الثقافة، عمان، ع145، ص43، 46، 56.

جلعاد، حسين. (2007). **البراري، البناء الفني هاجسي وروايتي تقوم على أسطرة الواقع**، العرب اليوم، 11/28.

جميعان، محمد سلام. (2000). الرفض والقلق والإدانة في رواية الغربان، **مجلة أفكار**، ع44، وزارة الثقافة، الأردن، ص104.

الجنيدي، درويش. (1958)، **الرؤية في الأدب العربي**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط.

الجوزية، الأمام، شمس الدين أبي عبدالله بن قيم. (1986). (ت751هـ). **الروح في الكلام على أرواح الأموات والأحياء بالدلائل من الكتاب والسنة والآثار وأقوال العلماء**، تحقيق عبدالفتاح محمود عمر، دار الفكر، عمان، ط2.

حافظ، صبري. (1982). قصص يحيى الطاهر الطويلة، **مجلة فصول**، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص205.

الحجايا، حمد. (2000). **مسرحية هانيبال لهزاع البراري تدون أمجاد العرب**، الرأي، 6/22، ع12693.

حداد، نبيل. (2003). **الرواية في الأردن، فضاءات ومرتكزات**، وزارة الثقافة، عمان.

حداد، نبيل. (2005). **القصة القصيرة في الأردن**، إضاءات وعلامات، دار الكندي، عمان، د.ط.

حسين، خالد حسين. (د.ت). **شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً**، مؤسسة اليمامة، الرياض، د.ط.

حسين، سليمان. (1999). **مضمرات في النص الخطابي دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط.

حسين، طه. (د.ت). **فصول في الأدب والنقد**، دار المعارف، القاهرة، ط4.

حسين، نصر الدين فؤاد. (1999). **دراسة في قصص محمد الشقحاء**، السعودية، ط1.

حليفي، شعيب. (1997). **شعرية الفانتا ستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، شركة تونس للطباعة النشر، د.ط.

حمارنه، كاترينا. (1998). **حواء مرة أخرى، رواية الأمكنة والشخوص داخل الأمكنة**، الرأي، 7/3.

حمودة، ماجده. (2000). **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب.**

الحوفي، أحمد محمد. (د.ت). **البطولة والأبطال**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط.

خريس، أحمد. (2001). **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، دار الفارابي، بيروت، ط1.

خضر، محمد جميل. (2003. **كاتب أردني يبحث عن "الدلالة الغائرة في الميثولوجيا" البراري: اللغة مساحة للتجريب**، الرأي، 30/ كانون أول، ع12155.

الخطايبة، صايل زكي. (2002). **حوار في الوطنية**، الأردن منذ فجر الحضارة حتى عام 2002، عمان، د.ط.

خليفة، إبراهيم. (1983). **علم الاجتماع والمدينة**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط.

الخليل، خليل أحمد. (1992). **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، بيروت، ط1.

خورشيد، فاروق. (2002). **أدب الأسطورة عند العرب**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط1.

الخوري، عبلة. (1982). **فائزون بجائزة نوبل للآدب**، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1.

داود، أنيس. (1992). **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، دار المعارف، بيروت، ط3.

الدمشقي، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل القرشي. (1994). **قصص الأنبياء**، دار الفكر، بيروت، ط1.

دهمان، أحمد علي. (1984). **مبادئ النقد في نظرية الأدب**، منشورات جامعة البعث، سوريا، ط1.

دورزة، عزة. (1989). **القضية الفلسطينية في مراحلها**، المكتبة المصرية، بيروت، د.ط.

أبو ديب، كمال. (1987). **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، سوريا، لبنان، ط1.

الزعبي، أحمد. (1993). **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية**، دراسات ومقارنات، مكتبة الكتاني، إربد، د.ط.

الزعبي، أحمد. (1995). **التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر**، عمان، ط1.

زعيتر، أكرم. (1986). **القضية الفلسطينية**، دار الجليل، عمان، د.ط.

زكي، أحمد كمال. (1980). **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس، د.ط.

زيادة، غسان. (1995). **قراءات في الأدب والرواية**، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1.

سابا، جورج. (1961). **روكس بن زائد العزيزي**، صفحات من التاريخ الأردني ومن حياة مأدبا وضواحيها، مطبعة الأدباء الفرنسيين، القدس، د.ط.

ستشراوس، كلوديفي. (1986). **الأسطورة والمعنى**، ت: شاكر عبدالحميد، وزارة الثقافة، بغداد، د.ط.

السعافين، إبراهيم. (1995). **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، المجمع الملكي لبحوث الحضارات الإسلامية، مؤسسة آل البيت، عمان، د.ط.

السعافين، إبراهيم. (1996). **تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان، الطبعة العربية.

سلدن، رامان. (1996). **النظرية الأدبية المعاصرة** ن ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط.

السيد، حسن. (1986). **الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط.

شاخت، ريتشارد. (1980). **الاغتراب**، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط.

الشاروني، حبيب. (1979). الاغتراب في الذات، **مجلة عالم الفكر**، مج10، ع1، الكويت، ص69.

الشاروني، يوسف. (1994). **دراسات أدبية**، مطبعة المعرفة، ص187.

شريم، عدنان. (2007). **الأب في الرواية العربية المعاصرة**، تقديم: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط.

شعلان، سناء كامل. (2006). **الأسطورة في روايات نجيب محفوظ**، الشركة الحديثة للطباعة، عمان، د.ط.

شكري، غالي. (1978). **أزمة الجنس في الرواية العربية**، دار الآفاق، بيروت، ط3.

الشمعة، خلدون. (1987). **الشعرية العربية المعاصرة**، بحث في جدلية الأجناس الأدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط.

الشوابكة، محمد. (1991). دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف، **مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب اللغويات، مج9، ع2، إربد، ص17.

صالح، فخري. (1993). **وهم البدايات**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، دط.

صالح، فخري. (2000). **أفول المعنى في الرواية الجديدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

صالح، فخري. (2001). رواية التسعينيات في الأردن، تأملات وأمثلة من الكتاب، **مجلة أفكار**، ع10، وزارة الثقافة، الأردن، ص24.

الصالح، نضال. (2001). **النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، د.م، د.ط.

صالح، هيا. (2006). **تراب الغريب" لهزاع البراري.... تجليات الروح إذ تغادر إسار الجسد**، الرأي، 22 كانون الأول، ع13233.

الصّواني، يوسف. (2003). **القومية العربية والوحدة في الفكر السياسي العربي**، ت: سمير كرم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1.

ضمرة، يوسف. (2007). **تراب الغريب للكاتب هزاع البراري**، فوضوية البناء تنمُّ عن وعي روائي مختلف، الرأي، 14/آذار، ع16049.

ضمره، يوسف. (2007). "**تراب الغريب" شخوص وحكايات تعبر من باب الموت إلى الحياة**، الرأي، 15 حزيران، ع13405.

طاليس، أرسطو. (1973). **فن الشعر**، ت: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2.

العالم، محمود أمين. (د.ت). **أربعون عاماً من النقد التطبيقي**، دار المستقبل العربي، بيروت، د.ط.

عباس، فيصل. (2005). **الفرويدية**، ونقد الحضارة المعاصرة (بردميثوس مشيّد الحضارة)، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1.

عبد، كاظم نجم عبدالله. (2007). **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديثة، عمان، ط1.

عبدالحكيم، شوقي. (1982). **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**. دار العودة، بيروت.

عبدالحميد، شاكر. (1998). **الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصية القصيرة في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط.

عبدالصمد، محمد كامل. (1995). **عادات ومعتقدات في العصور القديمة**، ج1، مكتبة الدار العربية، القاهرة، ط1.

عبدالواحد، لؤلؤة. (1983). **موسوعة المصطلح النقدي**. ح1، م3، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط2.

عبيدالله، محمد. (2001). القصة القصيرة في الاردن، جيل التسعينيات، **مجلة صوت الجيل**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ص73.

عبيدالله، محمد. (2008). تراب الغريب، عودة الروح إلى مشكلة الحب والموت، **مجلة أفكار**، ع231، وزارة الثقافة، الأردن، ص25.

العتابي، سعيد عبدالمحسن (2001)، **الملحمة في الرواية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.

العروي، عبدالله .(د.ت). **أزمة المثقفين العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1

عزيزات، يوسف شويحات. (1996). **العزيزات في مأدبا**. مأدبا، الأردن، د.ط.

عصفور، جابر أحمد. (1992). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

عطية، أحمد محمد. (1981). **الرواية السياسية**، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط.

عطيـة، نعيم. (2005). **مـسرح العبـث مفهومـه، جـذوره، أعلامـه**، مكتبـة الأسـرة، القاهرة، د.ط.

علوش، سعيد. (د.ت). **عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي**، بيروت، د.ط.

عليـان، حـسن. (2005). **الاغتـراب والمقاومـة فـي الروايـة العربيـة فـي فلـسطين والأردن**، وزارة الثقافة، عمان، د.ط.

عليان، حسن. (2006). الرواية العربية من الاحتلال إلى المقاومة في فلسطين، **مجلـة أفكار**، مج21، ع1+2، وزارة الثقافة، الأردن، ص27.

العمري، حسن. (1984). **جلجامش**، شركة الأديب البغدادية، بغداد، د.ط.

العيد، يمنـي. (1986). **الـراوي والموقـع والـشكل**، مؤسسة الأبحـاث العربيـة، بيـروت، ط1.

أبو العينين، هند فايز. (2007). **فكرة إيجابيـة عن المـوت**، الرأي 25/أيار، ع 84، 133.

الغـانمي، سـعيد. (2004). **خزانــة الحكايــات والإبــداع الــسردي والمــسامرة النقديــة**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.

الغذامي، عبدالله. (1985). **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جده، ط1.

غريب، سعد. (2000). **موسوعة الأساطير والقصص**، دار أسامه الأردن، ط1.

فاروق، السيد. (1997). **جماليات التشظي**، دار شرقيات، ط1.

فرديـنان، دي سوسور. (1988). **علـم اللغـة**، ت: يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصلن العراق، د.ط.

الفيصل، سمر روحـي. (1986). **الاتجاه الواقعي في الروايـة العربيـة الـسورية**، اتحـاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط.

فـضل، صـلاح. (1985). **النظريــة البنائيــة فــي النقـد الأدبــي**، دارالآفـاق الجديـدة، بيروت، ط1.

فركوح، إلياس. (2002). **تعليق على غلاف مجموعة القصص الممسوس**.

فـون، ديـرلاين، فريـدريس. (1974). **الحكايــة الخرافيــة**، ت: نبيلـة إبـراهيم، دار العلـم، بيروت، ط1.

الفيومي، محمد إبراهيم. (1982). **في الفكر الديني الجاهلي**، دار المعارف ، القاهرة، ط2.

ق – ي. (1991). **تاريخ توت عنخ آمون محرر مصر العظيم**، بحث أثري في عادات وأقوال قدماء المصريين في عصر توت عنخ آمون الذهبي، مطبعة مدبولي، القاهرة، ط1.

القاري، نور الدين علي بن محمد بن سلطان. (ت1014هـ)، (1985). **الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة**، ت: أبو هاجر محمد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

قاسم، سيزا. (1984). **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط.

قسومة، الصادق. (1992). **النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ**، دار الجنوب، تونس.

القطامين، عبدالمهدي. (2001). **قراءة في رواية الغربان لهزاع البراري**، الرأي، 4/6/ ع 11167.

قنديل، خليل. (2000). **هزاع البراري: مسرحية "مرثية الذئب الأخيرة" تصور قسوة السلطوي ورغبته في الحصول على كل شيء**، الدستور، 13/ تشرين الثاني.

القواسمة، محمد. (2007). **أبحاث في مدونات روائية**، دار البارحي، عمان، ط1.

القيسي، يحيى. (2004). الروائي والمسرحي هزاع البراري: كتابي في أكثر من جنس أدبي نتاج للحالة الانشطارية لذاتي وتبعثري الداخلي، **القدس العربي**، 4/30، ع 4645، ص10.

كامو، ألبير. (1992). **الصيف**، ت: علي الجنيدي، المؤسسة الوطنية ، بيروت، ط1.

كامو، ألبير. (1997). **الغريب**، ت محمد غطّاس، الدار المصرية للبنانية، ط1.

الكركي، خالد. (1986). **مقدمة الرواية في الأردن**، الجامعة الأردنية، أمانة عمان الكبرى، ط1.

كروتشاتك، جون. (1986). **ألبير كامي وأدب التمرد**، ت: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط.

كشيك، محمد. (1992). ملامح البطل المغترب، **مجلة فصول** مج11، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص298.

كلداني، حنا سعيد. (1993). **المسيحية المعاصرة في الأردن وفلسطين**، عمان، د.ط.

كمال، علي. (1994). **باب العبث بالفعل**، دار الفارس، عمان، ط1.

كورتل، آرثر. (1993). **قاموس أساطير العالم**، ت: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

كوهين، جان. (1992). **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2.

الكيلاني، مصطفى. (2008).تراب الغريب لهزاع البراري كتابة النقصان، **مجلة أفكار**، ع240، وزارة الثقافة، الأردن، ص12.

كيلاني، نجيب. (1992). **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، دار ابن حزم، ط2.

لوقا، نظمي. (د.ت). **فرويد يحدثك عن الجنس**، مكتبة غريب، الفجالة، د.ط.

أبو ماضي. (1982). **الديوان**، قصيدة الطلاسم ،تصدير سامي الدهان، دار العودة، بيروت.

ماكسي، شابيرو ودا هندريكس. (1989). معجم الاساطير، ت: حنا عبود، دار الكندي، ط1.

مبروك، مراد. (1991). **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية (1914-1986)**، دار المعارف، القاهرة، د.ط.

مجموعة كتاب. (1993). **الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية**، دار أزمنة، عمان، ط1.

مجموعة كتاب. (2001). **الأدب المقارن، مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية**، مطبعة قمحة إخوان، دمشق، د.ط.

مجموعة كتاب. (2004)، **وعي الكتابة والحياة**، قراءات في أعمال غالب هلسا، دار أزمنة، عمان، د.ط.

محفوظ، عصام. (2005). **روائيو القرن العشرين**، دار البيروني، بيروت، ط1.

محمد، عبيد الله. (د.ت). **القوس والحنين** (التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد المقدسية (1961–1966))، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، د.ط.

محمد، علي عبدالمعطي. (1980). **سورين كيركيجارد**، مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط.

أبو مراد، نبيل. (1985). مسرح العبث فلسفة وتقنية، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مج36، ع36، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص102.

مرتاض، عبدالملك. (1998). **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد240، الكويت، ط1.

المزعل، محمد نهار. (2007). فلسفة الجسد الإنساني في روايات أزاين، **مجلة جامعة البعث**، مجلد 29، ع10، ص139.

مصطفى، عبدالغني. (1998). **الاتجاه القومي العربي في الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.

مقابلة بتاريخ 2010/4/14.

مقابلة بتاريخ 2010/2/15.

مقابلة بتاريخ 2010/5/19.

مقابلة بتاريخ 2009/2/7.

الملقي، هيام. (2001). **التجارب الروحية بين التأصيل الإسلامي والاغتراب الثقافي**، دار الفكر، ط1، بيروت.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (1954)، (ت711هـ)، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط8.

النابلسي، شاكر. (1994). **جماليات المكان في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط.

ناصيف، مصطفى. (1981). **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط2.

الناطور، شحاده علي. (1996). **القضية الفلسطينية**، دار الكندي، عمان، ط3.

النجار، عبدالوهاب. (د.ت). **قصص الأنبياء**، دار التراث العربي، بيروت، ط1.

نجم، محمد يوسف. (1979). **فن القصة**، دار صادر، بيروت، د.ط.

النساج، سيد حامد. (1981). **في الرومانسية والواقعية** ، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط.

النّصير، ياسين. (1986). **الرواية والمكان**، وزارة الثقافة، بغداد، د.ط.

النّصيّر، ياسين. (1993). **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1.

نوفل، يوسف. (1977). **قضايا الفن القصصي**، دار النهضة، القاهرة، د.ط.

الهاشم، جوزيف. (2002). **رواية الغربان لهزاع البراري، تطابق حسي بين الأفكار والوقائع**، الرأي، 11/14، ع11439.

هلال، محمد غنيمي. (1973). **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة مصر، القاهرة، د.ط.

هلسا، غالب. (1989). **المكان في الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، ط1.

الهواري، أحمد إبراهيم. (1993). **نقد الرواية**، عين للدراسات القاهرة، د.ط.

هوك، سدني. (1959). **البطل في التاريخ**، ت: مروان الجابري، مراجعة أنيس فريحة، المؤسسة الأهلية للطباعة النشر، بيروت، د.ط.

وتّار، محمد رياض. (2000). **توظيف التراث في الرواية العربية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

الورقي، السعيد. (1990). **مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

الياردي، محمد رجب. (1993). **الرواية العربية والحداثة**، دار الحوار، سوريا، ط1.

ياغي، عبدالرحمن. (2001). **النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1.

ياغي، هاشم. (1966). **القصة القصيرة في الأردن وفلسطين**، معهد الدراسات العربية، القاهرة، د.ط.

اليافي، نعيم. (2008). **التطور الفني لشكل القصة في الأدب الشامي الحديث**، دار صفحات، دمشق.

ياكبسون، رومان. (1988). **قضايا الشعرية**، ت: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال.

يقطين، سعيد. (1989). **قال الراوي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

يقطين، سعيد. (1992). **الرواية والتراث السردي**، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

السيرة الذاتية

- **الاسم:** إبهارة قاسم محمد الطراونة
- **الكلية:** كلية العلوم الإنسانية
- **التخصص:** اللغة العربية
- **السنة:** 2011م
- **البريد الإلكتروني:** Ab_Tarawnh@yahoo.com
- **العنوان:** الكرك – أم حماط
- **سنة التخرج:** 2011م